

هذا العدد

يتناول هذا العدد العديد من الدراسات عن الأدب الشعبي والموسيقى والأغاني الشعبية والأزياء الشعبية . ويستهل هذا العدد بدراسة قيمة للأستاذ الدكتور عبد الغفار مكاوى عن « شكوى أيوب البابل » يتناول فيها بالتحليل والشرح قصيدته « لامتحن رب الحكمة » لديول بيل - نيمقى « ويهدى د . مكاوى هذه الدراسة الى صاحب أيوب ، الأستاذ فاروق خورشيد ..

عامة أو « أنماط أصلية » تشترك فيها البشرية ، وتكمن فى أعماق اللاشعور الانسانى وفى ذاكرة الانسان فى كل زمان ومكان .

ويكتب الأستاذ محمود النبوى الشال عن الأغاني الشعبية فى حياة الجماهير ، وفى عالم الفن التشكيلى « فيحدد الأغاني الشعبية بأنها تلك الأغاني المؤثرة التى تتمخض عن عواطف الجماهير وتستجيب لتطلعاتهم ومعطياتهم الحسية . ويقدم الأستاذ الشال نماذج من تلك الأغاني التى تتردد فى بعض المناسبات العامة والمائلية .

وعن « العناصر الشعبية والقومية فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقى المصريين » يقدم د . زين نصار دراسة تحليلية للجهود التى بذلها نخبة ممتازة من الموسيقيين المصريين فى توظيف واستلهام عناصر من الموسيقى الشعبية والقومية المصرية الأصلية فى بعض أعمالهم الفنية الموسيقية الحديثة .

فقد وجد المؤلف المصرى الموسيقى كما يقول الدكتور زين نصار فى التراث الشعبى لبلاده مصدرًا فياضًا للإلهام الفنى . سواء باستخداة الألحان الشعبية أو للآلات الموسيقية الشعبية

وتتناول الدراسة بجانب عرضها وتحليلها العلمى الدقيق لنصوص هذه القصيدة البابلية الشهيرة « لامتحن رب الحكمة » عرضا موجزا أيضا لقصيدة أيوب السومرى التى لم يفرغ بعد العلماء من شأنها ولم يستقروا على ترجمة نهائية لها .

كما تشير الدراسة الى أيوب العبرانى الذى يشارك صاحبيه القديمين اللذين سبقاه بأكثر من ألف عام فى تصوير العذاب الذى قد يبتلى به الانسان بغير ذنب جناه وتقديم نموذج العادل المستقيم الذى يمتحن بالمرض ، ويبتلى بالفقر والاضطهاد .

والدراسة تفيض بنماذج من النصوص مع شرح وتحليل دقيق لها .

يلى دراسة د . عبد الغفار مكاوى دراسة عن الرمز فى الحكايات الشعبية للأستاذة الدكتورة غراء مهنا . تتناول فيها المعنى الرمزى للعبارات الواردة فى الحكايات الشعبية ، باعتبار أن الرمز يعنى شيئا خفيا غامضا . فالحكاية تتوجه إلينا فى لغة رمزية تعبر عن اللاشعور . فالأشخاص والأحداث فى الحكايات ترتبط بالأنماط الأصلية archetypes النفسية . والحكايات الشعبية فى العالم كله تشتمل على رموز وأفكار

أو باستخدام آلات موسيقية محلية تميز المنطقة عن غيرها .

يلى ذلك وصف لرقصة «أراغيد أو حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة» للباحث النوبى الأستاذ محى الدين شريف الذى يعتبر واحدا من الثقافة فى معرفة التراث الشعبى النوبى معرفة دقيقة ، وفى مقاله هذا يوضح الكاتب كيف تتداخل وتتداخل مكونات البيئة مع عادات وتقاليد الانسان فى مجتمعه .

★★★

وعن « المسرح العربى الشعبى » ينير الباحث عصام الدين حسن أبو العلا قضية البحث عن خصائص المسرح العربى الشعبى وأهمية دراسة فنون الفرجة عند العرب .

يلى ذلك مقال الباحثة أميمة منير جادو عن « الأسرة والزواج فى المثل الشعبى المصرى » الذى تقدم من خلاله مجموعة من الأمثال المصرية التى تكشف عن أشكال من العلاقات الاجتماعية فى الأسرة المصرية باعتبار أن الأمثال هى التعبير المباشر عن تجربة الانسان فى الحياة .

ومن حكايات الحيوان الشائعة فى المملكة العربية السعودية يقدم د . كمال الدين حسين نماذج لحكايات شعبية سعودية استقاها من بعض لرواة المتهتمين بالحكايات الشعبية . وتناول تلك الحكايات بالتحليل والشرح مقارنا اياها مع حكايات عربية أخرى .

يلى ذلك نموذج آخر لحكاية شعبية من الكويت عن السمكة ذات ال ٩٩ لونا يكتبها بأسلوبه الأدبى المتميز الأستاذ عبد التواب يوسف .

★★★

بعد تلك الحكايات الشعبية العربية يقدم الدكتور شوقي عبد القوى حبيب دراسة موجزة عن « الحنطور » تشاركه فى وصفه وتوضيح زخارفه بالرسم الباحثة سونيا ولى الدين . وكيف كان الحنطور ومكانته الاجتماعية فى وسائل النقل القديمة .

كما يقدم الأستاذ عبد الله كامل موسى دراسة فنية عن « شبابيك القلل وزخارفها » كمنهج من أنماط الفن الإسلامى الرائع مع تقديم نموذج لتلك الشبائيك ووظيفتها الجمالية .

يلى ذلك دراسة الأستاذة إيمان المهدي عن « الخبز فى مصر القديمة » لتكشف لنا عن طرق صناعة الخبز فى مصر القديمة وكيف أن للخبز مكانة كبيرة فى الثقافة الشعبية المصرية منذ أقدم الحقب التاريخية ومدى التواصل الثقافى القائم بين تقديس الخبز واحترامه فى مصر منذ أقدم العصور . كما يقدم الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل أحمد مقالا عن « الفنون الأفريقية » ووضحا الدور الجمالى والنفسى لهذه الفنون ومجالات استخدامها وكيف أنها تمثل جزءا من التراث الفنى والشعبى الأفريقى .

كما تقدم الدكتورة نجوى عانوس دراسة عن العناصر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات توضح فيها ما يشمل التراث الأسطورى والشعبى والدينى من ماثورات ترمز لعناصر الطبيعة .

فتتناول الشمس والشجرة والقمح والماء الى غير ذلك أيضا من رموز الكائنات موضحة دورها الرمزي والوظيفي فى التراث الانسانى والعربى .

★★★

وفى مكتبة الفنون الشعبية تقدم السيدة فاطمة احمد ابراهيم عرضا لرحلات المستشرق انيسويسرى بوركهات فى البلاد العربية وتسجيله لمآثورات وحياة الانسان العربى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وتقدم الكاتبة تعريف بحياة هذا المستشرق الرحالة ودوره المتميز فى رصد جوانب هامة من حياة الانسان العربى فى مصر وغيرها من بلاد عربية .

★★★

وفى جولة الفنون الشعبية يقدم الباحث عبد العزيز رفعت عرضا لما تم فى المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى الذى عقد بالاسماعيلية فى سبتمبر ١٩٩١ .

يلى ذلك وصف ابراهيم حلمى لمعرض الفنان الدكتور عبد المنعم علوان الذى أقيم أخيرا فى صالة عرض الفنون التشكيلية بالمركز الثقافى القومى والذى قدم فيه لفنان رؤيته التشكيلية للأزياء فى مصر خلال القرن التاسع عشر .

كما تقدم السيدة منى نجم عرضا لعروض فرقة اذريجان للفنون الشعبية التى قدمتها على مسرح « دار الأوبرا » المركز الثقافى القومى .

شكوى أيوب البابلي

حول قصيدة «لأمتدحن رب الحكمة»
(لدلول - بيل - نيميقى)

[مهداة إلى صاحب «أيوب»
الصديق فاروق خورشيد]

د. عبد الغفار مكاوي

ليس فينا من لم يسمع عن معنة «أيوب» أو لم يقرأ شكواه المرة في السفر الذي يحمل اسمه في التوراة . ولكن ربما لا يعرف الكثيرون أن له أبا بابليا وجلا من السومريين «نوى الروس السود» . . . وإذا كان أيوب العبراني يتفوق على أسلافه في عمق آله وصلق تعبيره وحلة سخطه الذي يصل به في بعض الأحيان - وهو البار التقى خائف الله - إلى حد الثورة والتجديف ، فإنه يشارك صاحبيه القديمين اللذين سبقاه بأكثر من ألف عام في تصوير العذاب الذي يبتلى به الإنسان بغير ذنب جناه ، وتقديم نموذج العادل المستقيم الذي يمتحن بالمرض ، ويبتلى بالفقر والاضطهاد ، ويصرخ بالسؤال تلو السؤال : لماذا ؟ ماذا فعلت لكي استحق هذا العقاب ؟ وكيف سمحت عدالة الكون أو الآلهة بهذا الظلم ؟

ولابد لنا قبل الحديث عن «أيوب البابلي» وتقديم النص الكامل لشكواه ، من وقفة قصيرة عند «أيوب» السومري وقصيدته التي لم يفرغ العلماء من شأنها ولم يستقروا على ترجمة نهائية لها . وهي قصيدة أو «مقالة شعرية» تتألف من زهاء مائة وخمسة وثلاثين سطرا ، جمعت نصوصها من ستة ألواح من الطين عثرت عليها بعثة التنقيبات الأثرية لجامعة بنسلفانيا في مدينة «نيبور» (أو نفر) على بعد حوالي مائة ميل إلى الجنوب من بغداد) . وتوجد أربع قطع منها في متحف الجامعة في فيلادلفيا ، كما تحفظ القطعتان الأخريان في متحف الشرق القديم في اسطنبول . ويرجع الفضل في جمع شتات القسم الأكبر من نصوص هذه القصيدة وتحقيقها

وترجمتها الى عالم السومريات « صمويل نوح كزيمر (١) الذى يشبهنا بأمانة وصديق الى ان معرفتنا باللغة السومرية لاتزال غير كاملة ، وان بعض المواضع المترجمة فى القصيدة ترجمة مؤقتة سوف تعود وتنقح بمرور الزمن وتقدم البحث اللغوى والأثرى ..

والفكرة الأساسية التى تقوم عليها القصيدة وتدور عليها أقسامها الأربعة دوران الكهارب حول النواة هى محنة الانسان المذبذبة الذى لا سبيل أمامه - مهما تراءى له أنه لا يستحق ما حل به - سوى تمجيد الهه الحامى، والتسبيح دوما بحمده، ومواصلة البكاء والضراعة والاستغفار لعله يستجيب لدعائه ويرفع عنه بلواه . وطبيعى أن الشاعر الذى كتب القصيدة عن نفسه أو عن شخص مجهول لم يذكر اسمه لا يلجأ للتأمل الفلسفى ولا الى البحث والجدل اللاهوتى ، وانما يسلك السلوك العملى الذى اتصف به السومريون ، فيعرض حالة رجل كان غنيا موسرا ، وحكيما عاقلا عسرف بصلاحه وتقواه . كان الرجل منعما بصفاء العيش مع أصدقائه وذوى قرباه . وفيما هو كذلك أهدت به المصائب والأسقام على حين فجأة ، وتدلنا أسئلته المتتالية على حيرته وذهوله مما جرى له . فهل ازدري عن عمد بالقضاء الالهى ؟ هل كفر وجدف ؟ - انه لم يفعل ذلك على الإطلاق ، بل توجه الى الهه بذلة وخضوع ، وناح وذرف الدمع وسكب مكنون قلبه فى الصلاة والتضرع . ويبدو من سياق القصيدة أن النهاية السعيدة لم تتأخر عنه طويلا . فقد سر الهه وراعيه لذلك سرورا عظيما ، ورضى أن يشمل برحمته ويخلصه من بليته ويبدل مرضه وعذابه وشقاءه صحة وفرحا وسرورا .

تنقسم القصيدة من جهة بنائها وتركيبها الى أربعة أقسام . ففي القسم الأول تأتى مقدمة قصيرة لم يذكرها المترجم لكثرة ما أصابها من تشوهات وفجوات . والمقدمة تدور حول حث الانسان على الالتزام بتمجيد ربه وابتغاء مرضاته بالتضرع والتوبة والاستغفار . ثم يقدم لنا الشاعر ذلك المنكود المجهول الاسم . لقد كان فيما يزعم عن نفسه رجلا عارفا مدركا . حتى اذا حلت به النكبة وأضر به السقم لم يعد يلقى الاحترام الذى كان يلقاه . والأدهى من ذلك أن كل من أظهر له الاحترام لم ينج من الرقابة والاضطهاد والمعقاب . وهكذا ساء الظن به فحولت كلمته الصادقة الى أكذوبة ، واكتنفه المخاتل والمخادع « بالريح الجنوبية » .. :

اننى رجل عارف مدرك ،

ولكن الذى يحترمنى لا يفلح ،

لقد حولت كلمتى الصادقة الى اكذوبة ،

واكتنفنى المخادع « بالريح الجنوبية » ،

واننى مكره على أن أخضعه ،

ان لم يوقرنى فقد اخزانى امامك (٢) .

ويتوجه الرجل الى الهه الشخصى وراعيه العادل فيخاطبه باكيا متضرعا ، ناديا حظه الذى قسمه له وقدره عليه . ونحس من بكائه وتضرعه أنه مايزال هو العبد الخاضع الخاشع ، كما نشعر كذلك بنغمة اللوم والعتاب التى خنقتها الحسرة والأنين فلم تتحول الى ثورة سافرة :

(١) راجع كتابه : من الواح سومر ، ترجمة المرحوم الأستاذ طه باقر ومراجعة الدكتور أحمد فخرى .

مكتبة المثنى ببغداد والخانجي بالقاهرة ، د٢٠٧ - ٢١٤ .

(٢) حاولت فى هذا النص أن أوفق بين الترجمتين الرائعتين اللتين قام بهما المرحوم الأستاذ طه باقر

عن كتاب كزيمر السابق الذكر ، والمرحوم الدكتور فيصل الوائلى عن كتاب آخر للمؤلف نفسه وهو

السومريون ، تاريخهم وحضارتهم وخصائصهم ..

لقد غمرتني بالمذاب المتجدد على الدوام ،
دخلت البيت وروحي مثقلة بالأحزان ،
خرجت الى الطرقات والقلب معذب ،
غضب على راعي العادل ،
نظر الى نظرة الشر والعداء

ويعقب هذه السطور بيان « بقوى الشر » التي ساقها عليه هذا الراعى
الموكل به ، ومعها بيان أكثر تفصيلا بما لاقاه من ظلم وغدر وهوان على يد الصديق
والعدو على السواء :

الراعى الموكل بى قد أرسل قوى الشر على ،
انا الذى لست عدوه .
صاحبى لا يقول لى كلمة صدق ،
وصديقى يقول عن كلامى الصادق انه كذب وزور ،
لقد تأمر على المخادع المرائى
وانت ، يا الهى ، لا تحبط مسعاه ...

● ● ● ●

انا الحكيم ، لماذا أقيد مع الجهلة ؟
انا المترك العاقل ، لماذا احسب مع الجهال ؟
الطعام وفير فى كل مكان ، لكن طعامى الجوع ،
فى اليوم الذى قسمت فيه الانصبة على الناس ،
كان نصيبى هو الألم والعناء ،

● ● ● ●

يا الهى ، اريد ان اقف بين يديك ،
اريد ان اكلمك ... وكلمتى انين ونواح ،
اريد ان اعرض عليك امرى وأنذب مرادة سبيل ،
اريد ان أنذب اضطراب ...

وبعد أن يندب حظه العاثر ويرثى نفسه رثاء يبدو انه عجز عن الافصاح عنه بكلمات
تناسبه ، أو أن النص نفسه انقطع فى هذا الموضع وساده الاضطراب مثله ، اذا بنى
نسمعه يتجه الى اهله وذوى قرباه متوسلا اليهم أن يواصلوا ما انقطع من شكواه ،
بل يتجه بتوسلاته الى الندابين والمرتلين المحترفين ليشاركوا أمه وأخته وزوجته
النذب والبكاء :

يا الهى ، لا تدع أمى ولدتنى تنقطع عن بث شكاتى اليك ،
ولا تدع أختى تردد الأغنية السعيدة ،
لتبك وتنح بمصائبى بين يديك ،
لتصرخ زوجتى نادبة عذابى ،
وليندب المغنى البارع نصيبى التعس .

ويختنق المعذب بدموعه فىرى النهار المشرق ليلا أسود ، ويطبق عليه الغم من كل
ناحية كان قدره لم يختره الا للدموع . غير أن ذلك الاسترسال فى تصوير الهم والحزن
المحدق به لم يكن الا نوعا من التضرع والاستعطاف على حاله الذى وصل الى أسوأ
ما يمكن أن يصل اليه بانتشار المرض الخبيث فى جسمه :

يا الهى ، ان النهار ليشرق على البلاد ،
لكن نهارى اسود مظلم ،
ان اليوم المشرق ، اليوم الزهر ، مثل ،
يغمرنى العذاب والالام كانى امرؤ لم تقدر له الا للمموج ،
يقبض على الحظ المشئوم بقبضته وسلبنى انفاس الحياة .
المرض الخبيث يعم جسمى ...



يا الهى .. يا من أنت ابى الذى أنجبنى ،
ساعدنى على النهوض ،
كالبقرة البريئة فى حيرة الأئين ،
الى متى ستهملنى وتتركنى بدون حمايتك ؟
كالثبور

الى متى ستتغل غنى وأبقى بلا هداية ؟

وينتقل المبتلى الحكيم الى الحكمة الماثورة أو المثل السائر الموروث فيقرر على
لسان الحكماء البارعين ما سبق أن سجلوه فى نصوص سومرية أخرى من أن الأطفال
أنفسهم لم يبرأوا من الائم والخطيئة :

الحكماء البارعون يقولون كلمة حق وصلىق :
لم يولد لام طفل بلا خطيئة ،

وما وجد طفل برىء (من الخطيئة) منذ القدم

وأخيرا تجيء النهاية السعيدة .. فيروى لنا الشاعر كيف استجاب الاله
لضراعة ذلك الرجل المبتلى بالمحن والأرزاء ، ورق قلبه لأنينه وبكائه ، و « سحب يده
من كلمة الشر » التى نطق بها ، وطرد من جسده شيطان المرض الذى تلبسه ، وبدل
عذابه وسقمه فرحا وحبورا ، ووضع بجانبه الملاك الحارس الذى يحميه حتى يواصل
مالم يقطعه أبدا من التسبيح بحمد الهه والاقرار بخضوعه وتسليمه لأمره :

ذلك الرجل قد استمع الهه الى بكائه ونحيبه ،

ذلك الشاب قد استطاعت شكواه

أن تسترعى قلب الهه ،

والكلمات الصادقة ، الكلمات الطاهرة التى تفوه بها ،

تقبلها منه الهه ،

وأفرحت ال لحم الهه ...

فسحب يده من كلمة الشر

وطرد شيطان المرض الذى أحلق به وبسط عليه جناحيه ،

وأزال عنه المرض الذى ضربه مثل وينده ،

وبدل المصير المشئوم الذى قدر عليه بغيره ،

وأحال عذابه الى فرح وسرور ،

ووضع الى جانبه الملاك الرحيم ليحرسه ويحميه ،

وزوده بملائكة ذوى ظلعة بهية خيرة

وهكذا يسبح الرجل بتمجيد الهه على الدوام .

أما عن هذه القصيدة البابلية الشهيرة (لامتحن رب الحكمة ، أو باختصار
للدلول ٥٠) ، فهي مناجاة (مونولوج) أو حديث فردي طويل يروى فيه نبيل
أو شريف بابلي مثقف عن ابتلائه بكل الرزايا والمحن والأمراض ، ثم عودته إلى الصحة
والثروة والشفاء ببركة « مردوخ » كبير الآلهة ورب الحكمة ، كان النص في الأصل
قصيدة طويلة مؤلفة من أربعة ألواح تضم ما بين أربع مائة إلى خمس مائة سطرا ، لم يبق
منها إلا ثلاثمائة وثلاثة وتسعون سطرا منها ما يقرب من مائة سطر تتعذر قراءتها
إلى حد بعيد ...

والفكرة التي تقوم عليها الألواح الثلاثة الأولى (على الرغم من ضياع بداية اللوح
الأول ونهايته) تتكون من ستة عناصر : تمهيد (لم يبق له أثر) ، تخلي الآلهة عن
الراوية ، انقلاب ذويه ومواطنيه - من الملك إلى العبيد - عليه ، الأمراض الجسدية
والنفسية التي أصابته ، الأحلام الثلاثة التي رآها في نومه وحملت إليه الوعد
بالشفاء ، ثم شفاؤه من كل آلامه وأمراضه على يد رسول من مردوخ .

يرى الأستاذ « لامبيرت » في كتابه « أدب الحكمة البابلية » أن صاحب الشكوى -
على الرغم من ضياع التمهيد الذي يحتمل أن يكون قد قدم فيه نفسه (٣) شريف بابلي
يدعى « شوبشي - مشري - شاكان » ، وقد كان الرجل يشغل منصبا له سلطته
وتأثيره ، ويبدو أنه احتل وظائف هامة ، وامتلك العبيد والحقول ، وكانت له عائلة ،
بل أنه يتكلم عن « مدينته » كأنها هي ملك له . فهو إذن أحد رجال السلطة الحاكمة
أو أحد رجال البلاط أو المتصلين به على أقل تقدير ، وهو في الوقت نفسه مثال
التقوى والورع سواء في علاقته بالآلهة أو بأحد الملوك المتأخرين الذي يرجح أن يكون
أحد ملوك العصر الكشي (من حوالي ١٥٩٥ إلى حوالي ١١٦٢ أو ١٢٣٠ ق م) . في اللوح
الأول نرى المعبذ وكيف داهمه الفأل السيئ بآمارات منذرة . وتحقق هذا الفأل
المحسوس فغضب عليه الملك ، وأفلت شمس عزته ، وفقد مكانته ، وطرده المجتمع من
حظيرته فأصبح مغتربا أو « لا منتبيا » بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، نبذه أصدقاؤه ،
وأهانته عبيده ، وتنكر له أفراد عائلته ، وجردوه من كرامته وممتلكاته - والغريب أن
مضطهدة أشخاص معترف بهم ومعروفون في الحياة العامة ، ولهذا كانت أي شفقة
عليه أو مساعدة له تقابل بالجزاء الرادع . ولقد اكتملت حلقات اغترابه الاجتماعي
والنفسى بمصادرة أملاكه ، وحرمانه من مناصبه . وهنا يبدأ في شكواه المرة (من
السطر ١٠٥ إلى السطر ١١٠) التي تنقطع فجأة بانقطاع النص .

(٣) يلاحظ أن الجزء الأول من اللوح شديد الاضطراب ومملء بالفجوات التي طمس منه ما يقرب
من أربعين سطرا . وقد أورد الأستاذ « رينيه لابات » عشرة أسطر قال إنها اكتشفت حديثا ، على العكس
من الأستاذ « لامبيرت » الذي لم يورد غير كلمتين في السطر الأول وترك الفجوة على ما هي عليه حتى
السطر الحادي والأربعين . واليك هذه الأسطر العشرة كما وردت في الترجمة العربية : أريد أن أمدح سيد
الحكمة ، الآله (الفطن) / الذي يغضب الليل ، ولكنه ينشر (النهار) مشعا ، / مردوخ ، سيد
الحكمة ، الآله (الفطن) ، / الذي يغضب الليل ويشيع النهار / هو الذي مثل أعصار صاخب يشمل
الكل بغضبه ، / ولكن هبوه أيضا خير مثل نسيم الصباح ! / غيظه لا يقاوم ، وغضبه هو الطوفان ، /
ولكن قلبه يعمود دوما وفكره يثوب (إلى الهدوء والعطف ؟) / هو الذي لا تمتطيح السموات احتمال
صفاته ، / والذي راحة يده مهدئة وينعم على الموتى ! / (عن رينيه لابات ، المعتقدات الدينية في بلاد
وادي الرافدين ، مخنارات من النصوص البابلية ، تمريب الأستاذين الأب ألبير أبونا والدكتور وليد
الجادر . بغداد ، جامعة بغداد وقسم الآثار بكلية الآداب ، ١٩٨٨ ، ص ٢٩٤ .

أما اللوح الثاني فتوحى سبطوره الأولى بأن الآلام التي يقاسيها بفعل قوى خارقة هي المستولة عما أصابه من مرض وبلاء . وهنا يبدأ الراوي بتقرير خيبة أمله عندما رجع الى تلك القوى التي سلطت عليه شياطين الشر ، أو الى كهنتها وسحرتها فلم تجده نفعاً (من ٤ - ٩) - وفجأة يترك الكاتب عالم السحر والسحرة ويتجه الى مشكلة العذاب الذي يعانيه الانسان الصالح المستقيم . انه يرفع شكواه الآن - كما فعل سلفه السومري من قبل - من معاملته معاملة المذنب (من ١٢ - ٢٢) مع تأكيد ورعه وتقواه في سنوات عمره السابقة (٢٣ - ٣٢) لقد وقع اذن فيما نسميه اليوم بالاغتراب الميتافيزيقي أو الديني ، ما الحل اذن ؟ وكيف يعثر على الخيوط التي تعيد ربطه بالمطلق (وهذا هو المعنى الحرفي لكلمة الدين كما نجدها في اللغة اللاتينية مثلاً) (٤) وتحقق له الانتماء ؟ - لقد كان الجواب بالنسبة للمثقف البابلي أبسط وأقرب مما تتصور اليوم فهاهو ذا يرجع الى ترديد الأفكار التقليدية في تراثه عن علو الآلهة وأحكامهم الخفية ، وخططهم وتدبيرهم التي تستعصى على أفهام الفانين ، مؤكداً أن ما يبدو للبشر حقاً وصواباً لا يبدو كذلك للآلهة ، والعكس صحيح (٣٣ - ٣٨) . لكن الواضح أن هذا كله استمرار للشكوى وليس اجابة على السؤال « الحدى ، أو « النهاية » الذي عذبه . . فالكاتب ينتقل الى الكلام عن وضع الانسان وطبيعته التي تخضع لتقلبات الظروف والأحوال التي تغير أفعاله وتصرفاته (من ٣٩ الى ٤٧) في المجاعة أو الرخاء ، وفي الضراء أو السراء . وفي مواجهة الأرزاء التي أصابته على كل الأصعدة لا يملك المعذب غير التسليم والاستسلام (٤٨) ، اذ لا حيلة له غير ذلك ، لأن المرض قد تمكن منه ، وهو يتحدث عن أعراضه ومظاهره البدنية « والعصابية » في متعة وتلذذ ربما يصوران ما يسميه اليوم علماء النفس التحليليون « بالمأزوخية » . . ثم يأتي قسم كبير من النص يذكرنا بقسم سابق عن السحر والسحرة . ويبدأ هذا القسم بذكر الأمراض أو الأرواح الشريرة التي حلت عليه من عالم آخر وراء هذا العالم الأرضي (٤٩ - ٥٨) ، ويعدد المصائب التي ابتلته بها (٥٩ - ١٠٧) وأعضاء جسده المصابة من الرأس الى القدمين . وبعد ذلك يؤكد عجز الكهنة والذين لجأ اليهم ، والآلهة الذين تضرع لهم (١٠٨ - ١١٣) ، ويتطرق الى ذكر أولئك الذين استغلوا سقوطه ويدين سلوكهم الشائن (١١٤ - ١١٨) . ويختم اللوح الثاني بما يشبه أن يكون أملاً في شفائه في النهاية (١١٩ - ١٢٠) وهنا نتذكر شكوى أيوب وصرخته المعبرة عن يقينه بالخلاص الآتي حيث يقول : « أما أنا فقد علمت أن وليي حي والآخر على الأرض تقدم . وبعد أن يقنى جلدى هذا وبدون جسدى أرى الله (سفر أيوب ، ٢٥/٢٦ - ٢٧) » .

ومع اللوح الثالث نصل الى قلب القصيدة . فالعبارة التي يبدأ بها ذات دلالة كبرى على القصيدة كلها وطريقة فهمها : « كانت يده ثقيلة على . . » - ونسأل أنفسنا : يد من هذه ؟ وتكرر السطور التالية ضمير الغائب ولا تقدم تفسيراً - قد نميل الى الظن بأن الكاتب يشير اشارات غامضة الى كبير الآلهة . بيد أنه لا يصرح أبداً باسم مردوخ . والغريب هنا أن الكاتب الذي استهل شكواه بالثناء على مردوخ وتمجيده لم يذكر اسمه مرة واحدة طوال مائتى سطر أسهب فيها في سرد آلامه وأسقامه بصورة ممتدة قللت من مصداقيتها وعمق تأثيرها المعنوي والوجداني والأدبي . .

(٤) يلاحظ أن الفعل religace في اللاتينية (الذي تنحدر عن الاسم والمضاف اليه منه religionis كلمة الدين في اللغات الأوروبية الحديثة) يفيد معنى إعادة ربط شيء بشيء . وهو هنا ربط النسبي بالمطلق .

ومع أن « البطل » المبني لا يذكر اسم الإله الأكبر ، فيبدو أنه كان على يقين من أنه هو أصل بلواه ، وأن الذنب في المصائب التي امتحن بها لا يقع في المقام الأول على الملك ورجال البلاط وأفراد عائلته وعبيده ، ولا على الأرواح والشياطين الشريرة ، وإنما يقع على كبير الآلهة نفسه ، وكان ثورته الجارفة عليه قد حبستها التقاليد الدينية وحاصرت نارها المتأججة في صدره فلم يتجرأ حتى على التصريح باسمه ...

وتأتى الأحلام الثلاثة (من ٩ - ٤٤) فلا نلبث أن نسأل أنفسنا إن كانت أحلاما ، أم رؤى وتجليات ، أم أحلام يقظة وتبني ، أم حالات وتجارب نفسية تملك المعضب واستولت على كيانه وأخرجته عن الوعي ؟ إن « شوبشى - مشرى - شاكان » يخاطب زائرا طاف به في الحلم (١٧ - ٣٤) . وتتغير صورة هذا الطيف الزائر ، فهو في المرة الأولى شاب قوى البنية يبلغه رسالة لم يشبها في النص . وفي المرة الثانية يتجلى له شاب في صورة واحد من أولئك الكهنة « المعزمين » الذين يطاردون الأرواح الشريرة بالسحر . ويمارس الكاهن بعض الطقوس ويعلن إليه أنه واحد من قبل « لالوراليم » النفري (أى من مدينة نيبور أو نفر) . ويبدأ الحلم الثالث والآخر يظهر امرأة شابة تتجلى له في صورة إلهة ، وتستجيب لتوسلاته وتقدم إليه التشجيع والمواساة . ثم يظهر في الحلم نفسه رجل ملتجئ من مدينة بابل هو « أور نند ينلوكا » ، نعرف من النص ومن مصادر أخرى أنه كان مشغولا بالسحر . ويعلن له الرجل أنه رسول موفد من لدن الإله الأكبر مردوخ ، وأنه يحمل معه الرخاء والشفاء . والمهم في الأمر أن الشخصوس الخمسة التي ظهرت للمعضب في أحلامه قد تكون أشباح شخصيات ذات مكانة عالية وقفت في صفه ، أو تشفعت له عند أصحاب السلطة وذوى المكانة في البلاط والمعبد وأولته الحماية والرعاية . والأرجح أنها كانت شخصيات مرموقة لها شأنها في الحياة الدينية والثقافية في عصر المعذب ، وقد جاءت تمارس طقوسها الدينية والسحرية لمعاونة المصاب . ولا شك أنها جميعا علامات دالة على أن غضب مردوخ قد زال (٥٠ - ٥٣) . فبعد فجوة في النص نجد أن الشر قد بدأ يخفف قبضته عليه ، وأن شياطين المرض وأرواحه الشريرة أخذت تغادر جسده واحدا بعد الآخر . وينقطع النص قبل أن يتحقق هذا ، وإن كان التعليق الأخير يفيد في تتبع النهاية المحتملة . فالمعذب الذى شفى من أمراضه يتجه إلى النهر ويزيل عنه علامة العبودية (وإن كان النص لم يخبرنا قبل ذلك بأنه قد بيع كالعبيد ، والأرجح أن يؤخذ كلامه بمعناه المجازي) ثم يمشى في شوارع بابل متجها إلى معبد مردوخ (الازراكيل) . وهناك يعلن أنه عبرة لكل من أذنب في حق الإله البابلي الأكبر . ويختتم التعليق بالقول بأن مردوخ قد شرع في محق أعدائه ..

وجدت القصيدة في مكتبة آشور - بانيبال الكبرى (حكم بين عامي ٦٦٨ - ٦٢٧ ق م) التي عثر فيها على تسع « مخطوطات » لها بجانب الشرح والتعليق . وهناك نسخ آشورية وجدت في خرائب مدينتي آشور وسلطان تبة (في تركيا) تؤكد أن القصيدة كانت تعد قطعة من الأدب البابلي الكلاسيكي في القرن السابع قبل الميلاد . والمرجع لدى العلماء أن « لدلول » ألقت في العصر الكشى لا في عصر سابق عليه ، تدل على ذلك لغة النص التي تكشف عن مستوى « العلم » الذى بلغه ذلك العصر بفنون السحر وطقوسه التي كانت في النهاية هي لب الحكمة وسرها . والواقع أن بنية النص وصورته هما موضع الأصالة الأدبية فيه . أما مادته فهي تقليدية ، إذ أن النصوص التي تحمل تراثيل البابليين أو رسائلهم

الى الآلهة شيء مألوف في تراثهم الدينى وجزء لا يتجزأ من رصيدهم الأدبى . وقد أصبحت « لدلول » نصا كلاسيكيا فى الأدب العالمى ، ودأب الكثيرون - منذ اكتشاف الجزء الأكبر منها وفك معظم رموزها فى أواخر القرن الماضى - على مقارنتها بسفر أيوب ووصف المذهب بأنه « أيوب البابل » . ويصدق هذا بوجه خاص على اللوح الثانى الذى يسوغ هذا الوصف . ومع ذلك فقد بدأ العلماء يعدلون عن هذه التسمية بالنسبة للقصيدة ككل ، اذ أن القسم الأكبر منها يتناول الأعمال التى يقوم بها مردوخ لشفاء عبده ورد اعتباره ، بينما يشير القسم الأصغر لأسباب المحنة التى أصابته ، وكان الكاتب يعتمد الابتعاد عن ذكرها خوفا مما ينطوى عليه ذلك من تجديد على الملك والسماء . لا شك أن فى « لدلول » شيئا من أيوب [أو ان شئنا الدقة فالعكس هو الأصح !] ولكن جاز وصفها بأنها « رحلة حاج » بابل الى « كعبة » الايمان واليقين للتطهر من الشك والقنوط ، أو بأنها عودة « ابن بابل ضال » الى رحاب التوبة والهداية . والحقيقة أن المذهب قد ابتلى ببلاء أيوب ، وأن مشكلته فى صميمها هى مشكلة أيوب . فمردوخ هو الاله الذى ينتظر منه عبده العدل . وهو نفسه الذى يسمح بأن يعذب أخلص عبده . ومؤلف « لدلول » لا يجد جوابا على هذا السر الغامض الذى يكتنف الحرية والارادة الالهية ويتعالى على أفهام البشر الفانيى سوى هذه العبارة التى يمكن أن تلخص موقفه من السر والمفارقة ، وتعبّر عن جوابه الوحيد عليها : ان كان الاله هو الذى يجرح ، فالاله وحده هو الذى يشفى

« اللوح الأول »

- ١ - اله الحكمة
- ٢١ - الرب
- ٢٢ - والمحارب
- ٢٣ - الهى قد تخلى عني واختفى ،
- ٢٤ - الهى نبذتنى وابتعدت عني
- ٢٥ - وفارقنى الملاك الرحيم الذى رافقنى (وسار) بجانبى ،
- ٢٦ - روحى المحارس قد ولى هربا وقصد غيرة ،
- ٢٧ - ذهبت عني القوة ، كست الوجه كآبة ،
- ٢٨ - ضاعت هيبتى ، وسقطت الحماية عني .
- ٢٩ - وأحدقت بى نذر الفأل المخيف .
- ٣٠ - غادرت بيتى ، ورحمت أعجول فى الخلا .
- ٣١ - أسباب الكهانة اضطربت ، وأخذت تصب غضبها على كل يوم (١) .
- ٣٢ - ان قال العراف وكاهن الأحلام لا يفسر حالى .
- ٣٣ - وما يقال (عني) فى الشوارع ينذر بالنحس الذى سيصيبني (٢) .
- ٣٤ - حين آوى فى الليل الى فراشى ، يملأنى حلمى رعبا .
- ٣٥ - (أما) الملك - جسد الآلهة وشمس شعوبه -

(١) أى أنه استشار فآله على يد العراف وكاهن الأحلام فوجده منذرا بالقلق والنحس والاضطراب .
 (٢) يبدو أن هذا السطر يشير الى نوع من العرافة التى كانت مألوفة فى المصور القديمة ، اذ كانت الأقوال التى يسميها الانسان صدفة فى الطريق تفسر على أنها علامات منبئة بظله للواتى أو حظه المشئوم عن تعليق الترجمة العربية السابقة الذكر ، هامش رقم (١) ص ٣٩٥ .

- ٥٦ - فقد غضب قلبه على وما (من شيء) يمكن أن يهدى غضبه .
 ٥٧ - رجال البلاط يتآمرون على ،
 ٥٨ - ويتجمعون ويتفوهون بكلمات السوء المنكرة ،
 ٥٩ - فيقول الأول : « سأجعله يلفظ حياته » ، (٣) .
 ٦٠ - ويقول الثاني : « سأجبره على اخلاء منصبه » .
 ٦١ - ويعقب عليه الثالث : « وسأحتل مكانه » .
 ٦٢ - ويقول الرابع - « سأضع يدي على ضيعته » (٤) .
 ٦٣ - والخامس ...
 ٦٤ - والسادس والسابع يضطهدان ... (٥)
 ٦٥ - لقد حشدت عصبة السبعة قواها ،
 ٦٦ - ان قسوتهم من قسوة روح الشر (الشيطان) وأشبهه ...
 ٦٧ - وقد اتحدوا في جسد واحد وغاية واحدة .
 ٦٨ - ان قلوبهم حانقة على ومشتعلة كالنار .
 ٦٩ - وهم يجمعون على الكذب والافتراء على .
 ٧٠ - لقد أسكتوا فمى الالهى كأنما وضعوا عليه اللجام ،
 ٧١ - حتى أصبحت كالأخرس ، بعد أن كانت شفتاى لا تكفان عن الكلام .
 ٧٢ - (و) انقلبت صيحاتى الرنانة صمتا .
 ٧٣ - وطوطى رأسى الشامخ للأرضى ،
 ٧٤ - والرعب أوهن قلبى (الصامد) الجسور .
 ٧٥ - ان صبى (كاهن ؟) قد لوى صدرى العريض (٦) .
 ٧٦ - وذراعى أصابهما الشلل وكانا قوين .
 ٧٧ - أنا الذى كنت أختال فى مشية النبلاء (٧) ،
 قد تعلمت أن أتوارى عن الأنظار ،
 ٧٨ - ومع أنى كنت من الشرفاء (الوجهاء ؟) فقد أصبحت عبدا .
 ٧٩ - وصرت عند أقاربى الكثيرين كالمنبوذ .
 ٨٠ - اذا سرت فى الطريق انتصبت الأذان ،
 ٨١ - واذا دخلت القصر طرفت العيون (٨) .
 ٨٢ - مدينتى تتجهمنى كأنى عدوها ،
 ٨٣ - حقا ان بلادى متوحشة وعدائية (٩) ،
 ٨٤ - صديقى صار عدوى ،

(٣) أو سأجعله يفرغها أو يسكبها ..

(٤) أو على أملاكه وما خزنه واستودعه ..

(٥) تكمل الترجمة العربية عن لابات هذا السطر على النحو التالى : يضطهدان الروح الذى يحمينى ...

(٦) لعل المقصود أنه أصبح من الضعف والهوان بحيث يتجهز صبي صغير - أو مريد مبتدئ - فى الكهانة أو فى تافه أخرق - على التعدي عليه بعد أن كان قويا صاحب هيئة ومنعة ...

(٧) أى كان يتبختر فى مشيته مثل السادة وأصحاب السلطة والجاه وكل « متاع الغرور » فى ذلك الزمان وكل زمان ...

(٨) أى صار الناس يتغامزون عليه كلما راوه ويشيرون اليه بالأصابع كأنه مذنب ..

(٩) أى أنه لا يلقى من يلمه وأمله الا كل حاقه عليه أو معاد له .

- ٨٥ - ورفيقى شيطاننا ووغدا لثيما .
 ٨٦ - ان صاحبي - بغلظته الوحشية - يشهر بي ،
 ٨٧ - وحلفائي يصقلون على الدوام أسلحتهم .
 ٨٨ - صديقي الصدوق عرض حياتي للخطر ،
 ٨٩ - وعبدى لعننى على الملا فى المجلس (١٠) .
 ٩٠ - بيتى ... والغوغاء شوهوا سمعتى .
 ٩١ - واذا أبصرنى من يعرفنى انتقل الى الناحية الأخرى كى يتحاشانى .
 ٩٢ - عائلتى تعاملنى معاملة الغريب .
 ٩٣ - واللعنة تنتظر كل من يذكرنى بالخير .
 ٩٤ - أما من يشهر باسمى فالترقى نصيبه (١١) .
 ٩٥ - ان المفتري على يعضده الاله ،
 ٩٦ - لأن ... الذى يقول « باركك الاله » يركض الموت للقاتله (١٢) .
 ٩٧ - بينما الصائح بالزور على يؤيده روحه الحارس .
 ٩٨ - لا رفيق لى (يساندنى) ولا عثرت على معين .
 ٩٩ - أهلى (قد أذلهم) الاستعباد ،
 ١٠٠ - والثيران التى ... (١٣) .
 ١٠١ - لقد نفوا صبيحة الحصاد من حقولى (١٤) ،
 ١٠٢ - وفرضوا الصمت على مدينتى كأنها مدينة الأعداء .
 ١٠٣ - سمحوا لغيرى بأن يحتل مناصبى .
 ١٠٤ - وعينوا غريبا يقوم (بشعائرى) وطقوسى .
 ١٠٥ - بالنهار تنهيد ، وبالليل أنين ،
 ١٠٦ - نذب وعوديل فى كل شهر ، ويأس (وقنوط) فى كل عام .
 ١٠٧ - وكل يوم نواح كنواح الحمام ،
 ١٠٨ - وآهات أطلقها بدل الغناء .
 ١٠٩ - عيناي ... من بكائى المستديم ،
 ١١٠ - وجفونى (السفلى) متورمة (من ذرف) دموعى .
 ١١١ - (.....) مخاوف قلبى
 ١١٢ - (.....) الرعب (.....) (١٥)

(١٠) لا ندرى شيئا عن نوع هذا المجلس ، وهل كان منعقدا فى البلاط أم فى المحكمة أم فى بيت السيد البابلى الميتل ...

(١١) أى أن كل من يفترى عليه زورا وبهتانا ويشوه سمعته يرقى للمناصب العالية أو « يحتل المنصب » ...

(١٢) أخطر ما فى هذين السطرين أن البار المذب يصل مثل خلفه أيوب العبرى الى حدود الثورة والتجديف على الاله - فقد أصبح هذا الاله نفسه شريكا فى الظلم الواقع عليه ، وصار يعاون مضطهديه ويسلط الموت على كل من يحاول الوقوف بجانبه ...

(١٣) المعنى غامض ، والنص متعذر القراءة ، ولكن سياقته يوحى باستمرار الشكوى من تخل الأعوان عنهم واستيلاء الأوغاد والسفلة على كل أملاكه ...

(١٤) ربما يدل هذا التعبير المجازى على استيلاء الغرباء على حقوله أو تخريبهم لها بحيث انقطعت عنها صيحات الفرح وأغانى الزرع فى مواسم الحصاد ...

(١٥) يبدو أن هذين السطرين الآخرين يعبران عن الخوف والهلع الذى طهر على وجه البار الميتل والرعب من كيد أعدائه له ...

« اللوح الثاني »

- ١ - بقيت حيا الى العام التالى ، انقضى الزمن الموقوت (١٦) .
- ٢ - (و) لما نظرت حولى ، بدا (كل شيء) مخيفا ،
- ٣ - (فقد) ازداد نحسى ، و (أصبحت) لا أهدى الى الصواب .
- ٤ - دعوت الهى ، لكنه لم يرنى وجهه ،
- ٥ - صليت لالهتى ، لكنها لم ترفع رأسها .
- ٦ - العراف فحص الأمر فلم يصل جذوره (١٧) ،
- ٧ - وكاهن الأحلام لم يستطع بسكائبه أن يكشف جليلة حالى .
- ٨ - توسلت لروح - زقيقو أن يرضى عنى ، لكنه لم ينر طريقى (١٨) .
- ٩ - وكاهن الرقى والتعاوين (١٩) عجزت شعائره . عن أن ترفع غضب الاله على .
- ١٠ - أية أحوال غريبة فى كل مكان !
- ١١ - اذا تلفت ورائى ، وجدت الاضطهاد والمتاعب .
- ١٢ - وكأنى رجل لم يرق السكائب لالهه ،
- ١٣ - ولا تضرع لالهته على مائدة (القربان) .
- ١٤ - ولا واطب على السجود والركوع ،
- ١٥ - (كانى رجل) غاب عن قمه التوسل والدعاء ،
- ١٦ - ولم يفعل شيئا فى الأيام المقدسة (٢٠) ، واحتقر الأيام الحرام ،
- ١٧ - وأهمل الطقوس (الواجبة) للآلهة .
- ١٨ - ولم يعلم قومه (٢١) التبتل والخشوع ،
- ١٩ - بل أكل طعامه ولم يتضرع لالهه (٢٢) .
- ٢٠ - وتخلى عن طاعة الهته فلم يقدم قربانها من الدقيق ،
- ٢١ - وكأنى رجل تبلد احساسه ونسى الهه ،
- ٢٢ - وأقسم اليمين لالهه وهو حانت (غير جاد) ، وهكذا كان مظهرى (أمام الناس) ،
- ٢٣ - أما عن نفسى فقد حرصت على الدعاء والصلاة :
- ٢٤ - كانت الصلاة عهدا (أخذته على نفسى) ، وكانت التضحية قاعدة (حياتى) .
- ٢٥ - ويوم الخشوع للاله (كان) يوم الفرح لفؤادى ،
- ٢٦ - كما كان يوم (الاحتفال) بموكب الآلهة هو الغنم والفوز لى (٢٣) .
- ٢٧ - الصلاة للملك كانت هى فرحتى ،

(١٦) اشارة الى الوقت الذى تستغرقه الأحزان والمصائب عادة ، والى أن الزمن يفتى كل شيء ويبتلع كل حى ..

(١٧) أى لم يعرف أصل آلامه فى الماضى ، ولا استطاع بالطبع أن يكشف عن طالعه فى المستقبل ..

(١٨) أى لم يهدنى سواء السبيل . ولعل زقيقوهو روح الموتى من الأسلاف ..

(١٩) أى المعزم أو المعوذ ..

(٢٠) ربما كان المقصود أنه منهم بالتقصير فى أداء الشعائر والطقوس فى « يوم الاله » والأعياد

الشهرية ..

(٢١) أو شعبه وناسه واتباعه ...

(٢٢) أى أكل طعامه وتغاسس عن تقديم الطعام للآلهة ، لأن تقديم الطعام لها هو فى الأصل سبب

خلق البشر ودليل طاعتهم وخدمتهم ..

(٢٣) وهذه اشارة صريحة الى ارتباط العبادة بالربح والفائدة ، مما يؤكد الحسن العمل عند البابليين ..

- ٢٨ - والموسيقى المصاحبة لها كانت بهجة الفؤاد
 ٢٩ - لقد علمت بلدى أن تحافظ على (أداء) الشعائر للآلهة ،
 ٣٠ - وحشنت شعبي على احترام اسم الآلهة .
 ٣١ - سبحت بحمد الملك كما أسبح بحمد الاله ،
 ٣٢ - وعلمت الناس توقير القصر .
 ٣٣ - ليتنى عرفت أن هذه الأعمال تسعد قلب الاله (٢٤) !
 ٣٤ - ان ما يصلح للمرء يثير سخط الاله ،
 ٣٥ - وما يبدو لقلبه خليقا بالاحتقار يطيب للاله .
 ٣٦ - من ذا الذى يلهم ارادة الآلهة فى السماء ؟
 ٣٧ - ومن يدرك خطط الآلهة (التى تحيا) فى العالم السفلى (٢٥) ؟
 ٣٨ - وأين تعلم القانون طريق الاله (٢٦) ؟
 ٣٩ - ان من عاش بالأمس قد مات اليوم .
 ٤٠ - لقد غلبه اليأس لحظة ، وفجأة فاض قلبه بالبهجة والحماس .
 ٤١ - فى لحظة ينطلق الناس بالغناء مهللين .
 ٤٢ - وفى الأخرى ينوحون كالندابات المحترقات .
 ٤٣ - ان أحوالهم تتغير مثل فتح (الأرجل) (٢٧)
 ٤٤ - حين يجوعون يصبحون كالجثث
 ٤٥ - وحين يشبعون الى حد التخمّة يتناولون على آلهتهم :
 ٤٦ - فى السراء يتكلمون عن الصعود الى السماء ،
 ٤٧ - وفى الضراء يشكون من الهبوط الى الجحيم .
 ٤٨ - ان هذه الأمور لتملأ نفسى خوفا ، ولست أفهم معناها ،
 ٥٠ - لقد سلط على .. المرض المهلك (٢٨) :
 ٥١ - وهبت ريح شريرة من الأفق ،
 ٥٢ - والصداع قد تصاعد من سطح العالم السفلى (٢٩)
 ٥٣ - وترك السعال الكريه « أبسو » (٣٠) .
 ٥٤ - ان (الشبح) الغلاب قد ترك « ايكور » (٣١) .

(٢٤) تعبير عن خيبة أمله فى اعتقاده بأن أعماله يمكن أن ترضى الاله . ولا يصح أن يفهم هذا على أنه تشكك فى التدين فى ذاته ، بل على أنه اختلاف فى مفهوم الخير والشر عند الاله وعند البشر .
 (٢٥) لعل المعنى المقصود أن خطط الآلهة عميقة لا يسبر غورها .

(٢٦) أو سبيلهم وشرعتهم ..
 (٢٧) هكذا فى ترجمة « لاميير » التى اعتمدها بشكل أساسى ، أما الترجمة العربية المذكورة آنفا عن « رينيه لابات » فتذكر فتح الفم أو العينين والغلاظهما (ص ٣٩٩) وكلا التعبيرين على أية حال هو كناية عن قلب الوضع البشرى وتناقضه .
 (٢٨) حرقيا : أطلق سراحه على ..

(٢٩) كان هذا الصداع نتيجة نوع من الحمى التى يرد ذكرها فى النصوص السحرية باسم حمى ايمو ، التى تصور البابليون أنها تصاعد من العالم السفلى . وقد كانت تصاحبها علامات أخرى كالبحر والقروح سيأتى ذكرها فى النص بصورة غير مباشرة ترجح أنها كانت حمى الجدري التى أصابت أيوب العبرى أيضا بصورة أنكى وأشد .. !

(٣٠) أى ترك علق المياه أو الهاوية التى يسكنها ..

(٣١) المقصود بالشيخ الغلاب هنا هو شيطان ورد فى نصوص أخرى باسم « أوتوكو » . أما ايكور ، فهو فى اللغة السومرية بيت الجبل أو عالم الجحيم السفلى مقام الشياطين التى تصعد منه الى عالم البشر ، مثل الشيطان الأئسى لاماشيتو الذى يذكر فى السطر التالى .

- ٥٥ - وشيطان « لا ماستو » قد هبط الجبل ،
 ٥٦ - التقلص (٣٢) انطلق (من ٠٠٠٠) السيل (٩) ،
 ٥٧ - العجز يشق الأرض مع الأعشاب (٣٣) .
 ٥٨ - (٠٠٠٠٠) مع مضيفهم ، وانها لولا على (٣٤) .
 ٥٩ - (٠٠٠٠) الرأس ، وطوقوا جمجمتي .
 ٦٠ - (وجهي) مكتئب (عابس) ، والعين تفيض بدمعى ،
 ٦١ - لقد لووا عضلات رقبتى ونزعوا القوة من عنقى -
 ٦٢ - دقوا (الأضلاع) وضربوا الصدر .
 ٦٣ - آذوا لحمى وجعلوه يتقلص ،
 ٦٤ - شربوا نارا فى أحشائى .
 ٦٥ - قلبوا أمعائى ٠٠٠٠ .
 ٦٦ - نزحوا البلغم (من صدرى) ، وأصابوا (رثتى) بالحصى .
 ٦٧ - جعلوا الحمى تدب فى أطرافى والرجفة تهز جسدى .
 ٦٨ - قوامى الفارع هدموه كما ينهدم الجدار ،
 ٦٩ - وبنيتى القوية قصموها كما تنقصم القصبة ،
 ٧٠ - ألقيت كما يلقي الاسفنج (٣٥) على وجهى .
 ٧١ - وتلبس شيطان « عالو » جسدى كأنه رداء ،
 ٧٢ - النوم يلغنى كأنه شبكة .
 ٧٣ - عينائى تحدقان ، ولكن لا تبصران ،
 ٧٤ - أذنان مفتوحتان ، ولكن لا تسمعان (٣٦) .
 ٧٥ - الوهن تملك جسدى كله ،
 ٧٦ - الرعشة انقضت على لحمى .
 ٧٧ - قبض الشلل على ذراعى ،
 ٧٨ - والعجز أطبق على ركبتى ،
 ٧٩ - (حتى) نسيت قدماى الحركة .
 ٨٠ - داهمتنى (الضربة أو النوبة) فاخذت الهث كالمطروح على الأرض ،
 ٨١ - (٠٠٠٠٠) الموت ، قد غطى وجهى
 ٨٢ - وكاهن الأحلام ينطق (باسمى) ، ولكنى لا أجيب .
 ٨٣ - (٠٠٠٠٠) أبكى ، لكنى لا أتحكم فى قواى (٣٧) .

(٣٢) ربما يكون المفص هو المقصود بهذا التقلص أو التشنج المصحوب بالرعشة وتسبب المرق .

(٣٣) أى العقم الذى يصوره الكاتب فى صورة الذبول الذى تغد فى باطن التربة وخيم على الحضرة ..

(٣٤) أى أن جميع الشرور والأمراض قد هجمت عليه وضربت رأسه ٠٠٠٠ .

(٣٥) كناية عن نوع من العشب اللين الذى انكفا وجهه عليه ..

(٣٦) تذكرنا هاتان الصورتان بنصوص مقدسة عديدة عن حلت عليهم لعنة الله - فالنبي ارميا

يقول : اسمع هذا أيها الشعب الجاهل والعديم الفهم الذين لهم أعين ولا يبصرون ، لهم آذان ولا يسمعون

(ارميا / ٥/ ٢١) وفى القرآن الكريم آيات عديدة : « أولئك الذين لعنهم الله فأصمهم وأعمى أبصارهم »

(محمد ، ٤٧) ، « لهم قلوب لا يفقهون بها ولهم أعين لا يبصرون بها » (الأعراف ، ٧) ، « وتراهم

ينظرون إليك وهم لا يبصرون » (الأعراف ، ٧) « وجعل على بصره غشاوة فمن يهديه من بعد الله

(الجاثية ، ٤٥) « فانها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التى فى الصدور » (الحج ، ٢٢) -

وطبيعى أن يختلف السياق فى كل نص وكل آية من الآيات الكريمة ...

(٣٧) كناية عن فقدان الوعي .

- ٨٤ - فنج قد أحكم فوق فمى ،
 ٨٥ - وعلى شفتى القفل
 ٨٦ - « بوابتى » مغلقة ، و « مكان شرابى » مسدود (٣٨) ،
 ٨٧ - جوعى موصول ، حنجرتى جافة •
 ٨٨ - حين تقدم لى حبات الأرز ، آكلها وكأنى آكل أعشابا عطنة ،
 ٨٩ - والجرة - حياة البشر - بلا طعم (فى فمى) •
 ٩٠ - ان مرضى لمرض عضال •
 ٩١ - تغيرت هيئتى لنقص الطعام ،
 ٩٢ - اهترأ جسدى (لحمى) ، وانسحب الدم منى (٣٩)
 ٩٣ - وعظامى برزت ، ولم يعد يغطيها الا جلدى
 ٩٤ - أنسجتى التهابت ، وأصابها داء ال •••••
 ٩٥ - ألزم فراش العبودية ، فالخروج ألم (وعذاب) ،
 ٩٦ - وبيتى أصبح هو سجنى •
 ٩٧ - ذراعى مكتوفتان بال ••••• الذى يغل لحمى ،
 ٩٨ - قدمائى مثقلتان بال ••••• الذى يكبلنى (٤٠)
 ٩٩ - آلامى موجعة ، جرحى قاسى •
 ١٠٠ - (ضربة) سوط طرحتنى أرضا ، والضربة كانت قاضية •
 ١٠١ - مقبضه (٤١) ينفذ فى لحمى (ووخزه) أليم •
 ١٠٢ - ان المعبذ لا يكف عن تعذيب (ى) طوال النهار ،
 ١٠٣ - ولا يتركنى أستريح بالليل لحظة واحدة •
 ١٠٤ - لقد انشقت عروقى من اللى والثنى •
 ١٠٥ - وأطرافى تفلطحت وتفككت
 ١٠٦ - أقضى الليل كالثور فى الروث ،
 ١٠٧ - وأتدرغ فى فضلاتى كالغنم •
 ١٠٨ - الآلام التى أشكو منها قد أعيت المعزم (٤٢)
 ١٠٩ - وفالى حير العراف •
 ١١٠ - لا طارد الأرواح (الشريرة) استطاع أن يشخص علتى ،
 ١١١ - ولا العراف حدد موعدا (للشفاء) من دائى •
 ١١٢ - لا الهى خف لنجدتى ولا أخذ بيدى ،
 ١١٣ - ولا الهى أشفقت على ولا سارت بجوارى •
 ١١٤ - كان قبرى ينتظرنى ، وأعدت جنازتى ،
 ١١٥ - وتوقف النواح على قبل أن أموت •
 ١١٦ - كل أهالى بلدى قالوا : « (عجباً !) كم سحق ودمر تدميرا ! »
 ١١٧ - أشرق وجه الحسود عندما سمع (بموتى) ،

(٣٨) الباب المغلق والنبع المسدود يشيران الى انغلاق القم أو الى تسداد الفتحات التى يتمكن بها الانسان من التنفس والنطق والشرب ••

(٣٩) لعل المراد بهذا هو النزيف الدموى •

(٤٠) لعلها قيود أو أغلال شدت فيها رجلاه ، أو لعله تعبير عن مرض فى العظام ••

(٤١) فى ترجمات أخرى : المهماز أو المنخاس ••

(٤٢) أو الكامن الذى يطرد الأرواح الشريرة بالرقى والتعاوية والتزميمات السحرية •

- ١١٨- (وعندما) بلغت الشامتة الأنبياء ابتهج قلبها .
 ١١٩- لكننى أعلم اليوم (الذى سيجىء) على جميع أفراد عائلتى ،
 ١٢٠- عندما يكلأ اله الشمس أصدقائى برحمته (٤٣) .

« اللوح الثالث »

- ١ - يده كانت ثقيلة (الوطأة) على ، فلم أقو على احتمالها .
 ٢ - خوفى منه كان منذرا بالخطر (.....)
 ٣ - (.....) العنيف .. كان زوبعة (.....)
 ٤ - خطوة كان وهو ... (.....)
 ٥ - المرض القاسى لا (.....) شخصى ،
 ٦ - أنسى (.....) يضل عقلى (٤٤)
 ٧ - بالنهار والليل أئن وأتاوه ،
 ٨ - وشقى أنا فى (أوقات) الحلم واليقظة على السواء .
 ٩ - شاب مرموق رائع البنية ،
 ١٠ - ضخم الجسد ، يرتدى ثيابا جديدة -
 ١١ - لما (كان) فى أوقات اليقظة ...
 ١٢ - فخم الملبس ، ملتفا فى ثوب الهيبة (٤٥)
 ١٣ - (.....) وقف على رأسى ،
 ١٤ - (أنا) وتجمد جسدى .
 ١٥ - (.....) ان السيدة قد أرسلت (نى)
 ١٦ - (.....) ... (.....)
 ١٧ - (.....) .. قلت (.....)
 ١٨ - أرسلت (.....)
 ١٩ - كانوا صامتين ولم (.....)
 ٢٠ - (.....)
 ٢١ - وفى المرة الثانية (رأيت حلما)
 ٢٢ - وفى (حلمى الذى) .. (رأيت)

(٤٣) بعد ظلمات العذاب والألم والاضطهاد التى أسرف الميتل البار فى الشكوى منها ، يمكن أن يكون هذا البيت بمثابة شعاع الأمل فى الشفاء الذى سيعين به مردوخ عليه وعلى كل أفراد أسرته ومعارفه وأصحابه . والغريب أن يرد التعبير عن هذا الأمل نفسه على لسان أيوب : « أما أنا فقد علمت أن ولىى حى والآخر على الأرض يقدم » وبعد أن يغنى جلدى هذا وبدون جسدى أرى الله » . (سفر أيوب ، ٢٥/١٩ - ٢٦) .

(٤٤) يعود الضمير على مردوخ عظيم آلهة بابل الذى ترد صفاته المذكورة فى نصوص دينية وأدبية عديدة (مثل ثقل اليد ، وغضب الوجه ، ورحبة الصوت المرعد كالزوبعة أو العاصفة أو الطوفان ..) .
 (٤٥) أو الرعب والجلال - ومع السطر التاسع يبدأ الحلم الأول من الأحلام التى يتجلى فيها رسول الآلهة الى الميتل واحدا بعد الآخر . ويلاحظ أن الأسطر التالية مخرومة الى الحد الذى لا يسمع بمعرفة النبأ الذى أبلغه الرسول للمعذب الميتل ، ولكن يبدو أن محاولات التشفع له عند الملك والبلات والمعبد تبدأ مع هذا الحلم ..

- ٢٣ - شابا رائعا ...
- ٢٤ - يحمل فى يده عود التطهير من (أغصان) الطرفاء (٤٦) .
- ٢٥ - « ان لا لوراليم (٤٧) ، المقيم فى نيبور (نفر)
- ٢٦ - قدأرسلنى لأطهرك » .
- ٢٧ - الماء الذى كان (يحمله) معه أخذ يسكبه على ،
- ٢٨ - وهو ينطق بالتعويذة التى تهب الحياة ، وذلك (جسدى) .
- ٢٩ - فى المرة الثالثة رأيت حلما ،
- ٣٠ - وفى الحلم الذى رأيت -
- ٣١ - امرأة شابة ذات وجه مشرق ،
- ٣٢ - ملكة شبيهة بآله .
- ٣٣ - دخلت (واتخذت مجلسها) ...
- ٣٤ - « انطقى بخلاصى (.....)
- ٣٥ - قالت « لاتخف » ... سوف
- ٣٦ - أيا كان الحلم (.....)
- ٣٧ - قالت : « يكون الخلاص من حالتك التعسة ،
- ٣٨ - لكل من رأى الرؤيا فى الليل » .
- ٣٩ - فى الحلم (ظهر لى ؟) أورند نلوكا البابلى (.....)
- ٤٠ - (وهو) شاب ملتحنى (يضع) عمامته على رأسه -
- ٤١ - كاهن معزم ، يحمل رقيما (فى يده ؟)
- ٤٢ - « أرسلنى مردوخ » .
- ٤٣ - ولشوبشى - ميشرى - سكان جلبت (النعمة و) الخير (٤٨) .
- ٤٤ - من يدى مردوخ الطاهرتين جلبت الرخاء .
- ٤٥ - انه هو (أى مردوخ) الذى وضعنى بين يدى راعى (٤٩)
- ٤٦ - (فى) ساعات اليقظة بعث الرسالة
- ٤٧ - وأظهر علامة رضاه عن أهلى (٥٠)
- ٤٨ - فى المرض الطويل ...
- ٤٩ - شفى مرضى بسرعة وانكسرت (قيودى)
- ٥٠ - بعد أن (عادت) السكينة الى عقل مولاي
- ٥١ - وهذا قلب مردوخ الرحيم (٥١) ،
- ٥٢ - (بعد أن) تقبل صلواتى (٥٢) (.....)
- ٥٣ - (وابتسامته) المحببة ... (.....)
- ٥٤ - (بعد أن قال) « أنج من الأمك » ، يامن شقيت (شقاء عظيما !)

(٤٦) أو الائل .

(٤٧) يرد هذا الاسم فى الترجمة العربية عن « لابات » على هذه الصورة : « طاب - أوتول - انليل » .

(٤٨) أو الرخاء والازدهار .

(٤٩) أو بين يدى شافى .

(٥٠) أو على شعبى وذوى قرباى .

(٥١) أى سكن وهدأت أنفاسه بعد الغضب والثورة .

(٥٢) أو دعائى وتضرعاتى .

- ٥٥ - (.....) لتسبج (.....) (٥٣)
 ٥٦ - (.....) تتعبد و (.....)
 ٥٧ - (.....) اثنى (.....)
 ٥٨ - (.....) ظلمى (.....)
 ٥٩ - (.....) وتعدى على (.....)
 ٦٠ - جعل الريح تهب وتذرو (كل) خطاياى ..

ظهر اللوح الثالث (٥٤)

- ٤ - (قرب) تعويذته التى تمسك ...
 ٥ - (طارد) ريح الشر الى الأفق ، وأخذ (الصداع) الى سطح العالم السفلى ،
 ٦ - (أرسل) السعال اللعين الى ابسو (مياحه العميقة) ،
 ٧ - ورد الشبج الغلاب الى ايكور (٥٥) ،
 ٨ - طرح الشيطانة لاماشتو أرضا وطردها الى الجبل ،
 ٩ - وأعاد المغص الى البحر المتلاطم ،
 ١٠ - وانتزع جذر العجز (كما تنتزع) النبتة .
 ١١ - والنوم السيسى ، ودفق النعاس
 ١٢ - أراحهما كأنهما دخان يملأ السماء .
 ١٣ - الكرب والبلاء .. ساقهما كعاصفة هبت فى المطر .. (الى) العالم السفلى .
 ١٤ - والألم المزمع فى الرأس الذى مثل ...
 ١٥ - طرده كوابل من المطر فى الليل وأراحنى منه (٥٦) .
 ١٦ - وعيناي اللتان غطتهما غشاوة السحب فى كفن مميت -
 ١٧ - رماه بعيدا (على مسافة) ألف فرسخ ونور بصرى .
 ١٨ - أذناى اللتان كانتا مسدودتين وموصدتين كأذنى أصم -
 ١٩ - أزال شمعهما وفتح سمعى (من جديد) -
 ٢٠ - وأنفى الذى اختنق (تنفسه) بسبب الحمى
 ٢١ - خفف آلامه فأصبحت أنففس (بحرية) .
 ٢٢ - شفتاى الملتهبتان اللتان كانتا ...
 ٢٣ - اكتسح الرعب (الذى خيم عليهما) وفك أغلالهما .
 ٢٤ - فمى الذى كان مغلقا بحيث تعذر على (الكلام) ،
 ٢٥ - صقله كما يصقل النحاس و (.....) القذارة (التى لوثته) (٥٧) .

(٥٣) واضح من هذه السطور الخمسة المخرومة أن مردوخ قد شفى المتألم البار من مرضه وغفر ذنوبه ، ونجاه من العقاب الإلهى الذى تحمله بصير "وشجاعة" (ربما قلل منهما كثرة شكواه وإسرافه فى التوجع والأتين) ..

(٥٤) عن كسرة لوح وجد فى مدينة سيبير ، وتحتوى على ٣٦ سطرا ، تتكرر منها أربعة سطور (١٨ - ١٩ - ٢٠ - ٢٣) فى مخطوطة مكتبة آشور - بابل .

(٥٥) أى رد الشيطان الذى لا يقاوم - وهو أوتوكو - الى مكانه فى بيت الجبل أو العالم السفلى .
 (٥٦) فى الترجمة العربية السابقة الذكر : أزاله مثل الندى الليل ، وفى ترجمة هـ - بليفر (من كتاب بريتشارد المشهور ، ص ٤٣٦) : أزاح (الدموع) التى تجرى من عينى وأبعدها عني ..
 (٥٧) أو القبرة التى كانت عليه .

- ٢٦ - أسناني التي تقبضت وتضامت ،
 ٢٧ - (هو الذي كسر) قيدهما و (.....) جذورهما •
 ٢٨ - ولساني الذي انعقد وعجز عن النطق ،
 ٢٩ - (هو الذي) أزاح (.....) فأصبح حديثي واضح البيان •
 ٣٠ - زوري الذي جف واختنق كشيء فاقد الحياة ،
 ٣١ - هو الذي رده (الى وضعه أو طبيعته) وجعله يتغنى كالنأى •
 ٣٢ - قصبتي الهوائية التي تورمت وعجزت عن الشهيق •
 ٣٣ - خف ورمها وفتح مغاليقها •
 ٣٤ - الذي
 ٣٥ - فوق
 ٣٦ - (الذي) كان قد أظلم مثل ...

« اللوح الرابع (٤) (٥) »

- ١ - الرب في ،
 ٢ - الرب تولاني (برعايته) ،
 ٣ - الرب أو قفني على قدمي ،
 ٤ - الرب وهبني الحياة ،
 ٥ - نجاني (من الهاوية)
 ٦ - أنقذني (من) الخراب ،
 ٧ - (.....) شدني من نهر خبر (٥٨)
 ٨ - (.....) أخذني من يدي •
 ٩ - مردوخ (الذي) سحقني ،
 ١٠ - هو الذي سواني من جديد •
 ١١ - ضرب بشدة على يد من ضربني
 ١٢ - وهو الذي أسقط سلاحه •
 ١٣ - (هو) الأسد
 ١٤ - ان مردوخ هو الذي (.....)

 ٢٥ - ... الحنطة الذهبية (.....)
 ٢٦ - تضمخت بعطر الأرز الفواح ، على (.....)
 ٢٧ - مادبة البابليين (.....)
 ٢٨ - القبر الذي جعلته (.....) في المادبة •
 ٢٩ - رأى البابليون كيف يرد مردوخ الحياة ،
 ٣٠ - وسكان الأقاليم جميعا مجدوه :
 ٣١ - من كان يتصور أنه سيرى شمسَه ؟
 ٣٢ - من كان يتخيل أنه سيسير على طريقه ؟
 ٣٣ - من غير مردوخ يبعث الحياة في موتاه ؟

(*) تختلف آراء العلماء حول هذا اللوح وهل ينتمي الى الأصل للتصيدة أم هو مجرد تعليق عليها .

(٥٨) هو نهر الموتى في العالم السفلي ..

- ٣٤ - أية الهة ، غير زاربانيتوم ، تهب الحياة ؟
 ٣٥ - ان مردوخ قادر على بعث الحياة (فى سكان) القبور ،
 ٣٦ - وزاربانيتوم تعرف سبل الانقاذ من الدمار ،
 ٣٧ - حيثما استوت الأرض وارتفعت السموات ،
 ٣٨ - حيثما أشرق اله الشمس ، وتألق اله النار ،
 ٣٩ - حيثما جرى الماء وهبت الريح ،
 ٤٠ - المخلوقات التى أمسكت « أورو » طينتها بين أناملها ،
 ٤١ - هذه التى وهبت الحياة و (راحت) تخطو وتسير ،
 ٤٢ - القانون ، على قدر أعدادهم (التى لا تحصى) يمتدحون مردوخ (٥٩) !
 ٤٣ - (.....) الذى ينطق (٦٠) ،
 ٤٤ - (.....) ليسد جميع الشعوب ،
 ٤٥ - (.....) راعى الدور جميعا
 ٤٦ - (.....) سيول من الأعماق ،
 ٤٧ - (.....) الآلهة
 ٤٨ - (.....) على مدى السماء والأرض .

 ٧٦ - الذى فى صلواتى (.....)
 ٧٧ - (مع) السجود والدعاء (.....) لايزاكيل
 ٧٨ - (أنا الذى) نزلت الى القبر قد رجعت الى بوابة (شروق الشمس) .
 ٧٩ - (عند) « بوابة الرخاء » أعطيت الرخاء ،
 ٨٠ - (عند) « بوابة الروح الحارس » (اقترب منى) روح حارس ،
 ٨١ - (عند) « بوابة الهناء » وجدت الهناء ،



(٥٩) ربما كان هذا الشطر نداء الى البشر الفانين لتمجيد مردوخ .

(٦٠) من هنا تبدأ فجوة تشمل أكثر من ثلاثين بيتا يمكن أن تصور بعين الحدس أنها استمرت فى تمجيد الإله « مردوخ » و « الآلهة » زاربانيتوم . . وربما تكون قد مهدت لزيارة القديس فى الآيات التالية لمجد « الايزاكيل » فى بابل للشيك والتبرك والتوبة . . . وأورو المذكورة فى الشطر رقم (٤٠) على مخالفة البشر وأخت الإله انليل اله الهواء والعواصف الرهيب الفضوب ، وقد جاء ذكرها فى ملحمة متجاميش البابلية الشهيرة ، إذ يتوجه لها أمال « أورو » لخلق مناس (وهو انكيو وحش البرية وصديق جلجاميش الممدوح) ليشتغل ملكهم الطافية عنهم . . .

الرمز في الحكايات الشعبية

د. غراء مهنا

ان ما يشد انتباهنا في الحكاية ليس فقط السرد والرواية ولكن ايضا المعنى الرمزي للعبارات . فالرمز يعنى شيئا خفيا ، غامضا ، والحكاية تشتمل على أكثر من المعنى الواضح أو المباشر ، فهذا المعنى لا يمكن تحديده بدقة ، أو تفسيره كلية ، فالإنسان يحمل في فكره كل الهواجس والقلق وكذلك هموم وسعادة العالم في شكلها البدائي أي الرمز . وفقا لهذا الاتجاه الرمزي سنحاول دراسة « الأنماط الأصلية » الأساسية للخيال الانساني .

ان الحكاية تتوجه اليها في لغة رمزية تعبر عن اللاشعور ، وعلماء النفس من اتباع فرويد يحاولون اثبات ان اللاشعور موجود بصورة خفية في الأساطير والحكايات التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالأحلام . اما اتباع العالم النفسي يونج فانهم يؤكدون فكرة ان الأشخاص والأحداث في الحكايات ترتبط بالأنماط الأصلية (archetypes) النفسية الغربية التي ترتبط بفكرة والإنسان ينقل الى اللاشعور كل الصلات النفسية الغربية التي ترتبط بفكرة ما أو شيء ما ، فاللاشعور يشتمل على عوامل شخصية وعوامل عامة جماعية تمثلها الأنماط الأصلية .

— الشعور = اللغة (تعبير بالكلمات في العالم الانساني :

— اللاشعور الفردي = الأحلام (تعبير بالصورة في حالة النوم) .

— اللاشعور الجماعي = الأساطير والحكايات (تعبير بكلمات سحرية في حالة الإلهام) .

ان الحكاية هي نتاج الشعور العادي والمضمون اللاشعوري لا لشخص بعينه ولكن لمجموعة وفقا لنظرتها ولما تعتبره مشاكلات انسانية عالمية ،

ويوضح لنا يونج أن هناك نوعين من اللاشعور الشخصي والجماعي الذي يمثل الأفكار العامة القديمة للبشرية جمعاء :

« ان الإنسان يحمل في داخله كل تاريخه

وتاريخ البشرية . هذا هو الشكل المزدوج

الشخصي والجماعي لللاشعور » (١) .

ان الحكايات والأساطير هي تعبير عن اللاشعور القديم الجماعي للبشرية ، وعلى هذا فيمكن القول بأن :

لذلك فهي تتكرر وتعاد روايتها والاستماع اليها من جيل الى جيل .

والأنماط الأصلية التي ذكرها يونج والتي يسميها فرويد « بقايا قديمة » هي صورة لها جذورها في أعماق اللاشعور ، تتكرر على مدار التاريخ، وهي نتيجة لتجارب نمطية كثيرة لأجدادنا، منها تأخذ الحكاية أفكارها ، لذلك تتشابه في جميع الحضارات . ان مواضيع الحكايات تتكرر اذن لانها انماط أصلية موجودة في أعماق النفس البشرية . ونجد هذه المواضيع أيضا في الأحلام وهواجس وتخيلات الأفراد .

ان دراسة للحكاية يمكن أن تظهر لنا ان مواضيعها متكررة بشكل دائم وهي نموذج من الأنماط الأصلية للاشعور الجماعي . وعالم الحكايات يجمع بين الواقع والخيال فهو خليط من الانس والجان والحيوان :

العالم الانساني :

- **الانسان النص :** لا يوجد شخص خارج الفعل ولا فعل بدون شخص :

« ان الانسان ليس الا نص ، ما يكاد يكون هذا النص غير ضروري حتى يموت . ان الراوي هو الذي يقتله ، لأنه لم تعد له وظيفته » (٢) .

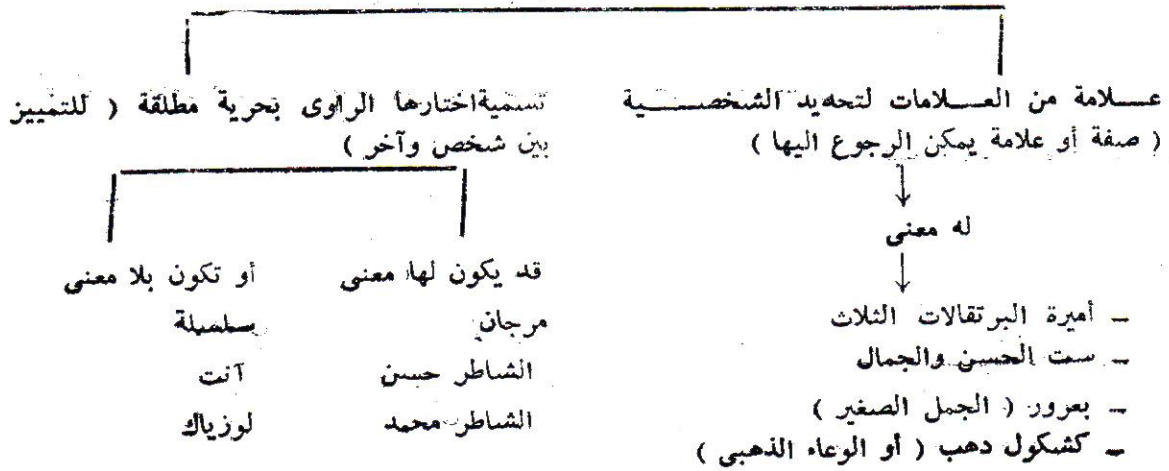
ان شخصيات الحكايات الشعبية ليست أبدا

أفرادا ، ولكن تكون دائما نماذج وليست صفات واحيانا تكون مرسومة بسذاجة كبيرة : ان الانسان الطيب هو الذي ينتصر دائما والشرير دائما يعاقب . ونستطيع أن نقسم شخصيات الحكاية الى أكثر من مجموعة : الذين يحققون انتصارات ، والذين يساعدونهم ، والذين يتم تخليصهم أو تحريرهم ، وأعداء البطل .

ومن بين الشخصيات المساعدة ، نجد سحرة وجان وحيوانات أيضا .

ان شخصيات الحكاية كثيرا ما تكون بدون أسماء أما أن لا يكون لها أسماء على الإطلاق ، فتكون الحكاية حكاية أي شخص : بنت صغيرة ، اصغر الأخوة ، أمير . . أو يكون لها اسم لصفة يتصفون بها ، قد تكون جسمانية أو عقلية أو غير ذلك . والأسماء ليست أسماء علم ولكن ألقاب عامة أو وصفية ، فيقال لنا لأنها جميلة سميت « ست الحسن والجمال » وأحيانا نجد أسماء عامة تستطيع ان تنطبق على أي فتاة أو شاب : محمد ، حسن ، ماري ، جان . . . البطل وحده يحمل اسم ، أما الأهل : الأب أو الأم أو حتى زوجة الأب فلا يحملون أسماء ولكن أحيانا يكون هناك تحديد بأن يقال « ملك » أو « ملكة » أو « حطاب فقير » كذلك الشخصيات المانحة أو الأعداء سواء كانوا سحرة أو عمالقة أو غيلان أو بشر فعادة لا يحملون أسماء .

أسماء البطل



فى الحكايات الشعبية ، البطل هو اسم يصب بين أفعال مختلفة . وكل شخص يمكن تعريفه من خلال صلاته بالآخرين . ان شخصيات الحكاية ليست مزدوجة ، فلا يمكن ان تكون شخصيات طيبة وشريرة فى آن واحد وهى تختلف بذلك عنا وعن جميع البشر وعن الواقع .

ان احدى الاختين جميلة والأخرى قبيحة ، احدها من طيبة ، نشيطة ، والأخرى شريرات ، كسالى . أم طيبة حانية (فى أغلب الوقت متوفاة) وزوجة أب شريرة قاسية . هناك دائما متناقضات : البطل أكثر الناس سعادة أو أكثرهم شقاء أكثرهم ذكاء أو غباء ، فهو اما محبوب أو مكروه ، اما شجاع أو جبان وبقية الأشخاص اما طيبة أو شريرة ، وفى عالم الحكايات كل شىء جنة أو نار وهكذا يدخل الأفراد ضمن مجموعتين :

الظالمون : أقوياء - كبار فى السن عادة وأشرار .

- المظلومون : ضعفاء - شباب - طيبون .

— صفات الأشخاص : السن ، النوع ، الحالة

الاجتماعية ... Bediey وبعد Propp يفرقون بين ما هو دائم أى الوظائف وما هو متغير أى الصفات :

اولا - البطل : هو الشخصية التى يعجب بها ويحلم بها الصغار ، توجد فى كل زمان ومكان باشكالها المتعددة ، هو نموذج للسلوك النمطى . البطل هو وسيلة وغاية النص فى آن واحد ، فهو الشخصية الرئيسية ومحور الحكاية ، تحدث له جميع المغامرات وهو لا يكون دائما ذكرا ولكن أحيانا أنثى ولكنه يحتفظ دائما بتفوقه (يكون



يحصل على مساعدة وحماية



نهاية ينتصر فيها البطل

(قوة + نصر)

من العائلة الملكية ، يتمتع بصفات خارقة ، ينتصر فى النهاية ويتزوج الأميرة ويحكم البلاد ...) ولكن أحيانا أخرى يكون البطل من طبقات الشعب الدنيا : مرجان العبد ، صبي الخطاب ... فيكون فقيرا ولا تستطيع حالته فى بداية الحكاية ان تجعلنا نشك فى أنه سيعتلى العرش ويحقق جميع الانتصارات . وهو يتألم دائما ، ويشير الشفقة لصغر سنه (فهو عادة مراهق ، كانت ظروف ميلاده سيئة ، لا يحبه أحد ، يعذبه المحيطون به ولكنه رغم ذلك يصل الى العرش رمز السعادة الكاملة ويتزوج الأميرة) هذا البطل الذى يستحوذ على الاهتمام ، تحميه عناية الهية كأنها تقول له : « لن يحدث لك شىء أبدا » .

كل شىء سهل بالنسبة له ، فهو يتلقى المساعدة قبل أن يواجه المشاكل أو الصعوبات ، فيحصل على الوسيلة السحرية قبل أن يبدأ مغامراته . وفى الحكاية الفرنسية « حب البرتقالات » ثلاث يحصل البطل ورفاقه على نصيحة قبل ان يتعرضوا للخطر : « احضروا معكم زيت وسمن وعيش وحبال ومقشات وأمشاط » . هذه النصيحة ستساعدكم فى التغلب على جميع الصعاب . كذلك فى الحكاية الفرنسية « الغراب الصغير » ، يحصل البطل على الكلمة السحرية التى تساعد على انجاز أكثر الأعمال مشقة وصعوبة . وفى الحكايات المصرية أيضا ، نجد ان البقرة التى قابلتها سلسلة فى الطريق ستكون لها ولاخاها مصدرا للرزق ، والخاتم السحري الذى وجده الشاطر محمد سيكون خير معين له فى مغامراته .

البطل يكون فى البداية وحيدا ، ضعيفا ، مهيدا

طفل أو مراهق

← (بطولة)

يحقق ذاته وشخصيته

وميلاد البطل في الحكايات يكون خارقا للعادة أو يتم بمعجزة . ولشرح مصير البطل الذي ينتصر على الحياة فيما بعد ، تحاول الحكاية ان يصحب ميلاده ضجيج : فاما ان تكون ولادته في نفس وقت موت أمه فيكون بذلك موضوع اليتيم وزوجة الأب أو تكون ولادته مصحوبة بنبوءة ويتعرض الطفل لعملية ابعاده أو أحيانا يقوم الأب بعملية الولادة بعد أن يأكل فاكهة سحرية . وسواء كان يتيما أو طفلا مبعدا أو وحيدا فهو يصير بطلا وملكا :

« مولود في عام انشيء بدونه وضده يجب عليه أن يشق طريقه في كل مرحلة من مراحل نموه ، فهو ينتقل من قلق الى قلق ومن خوف الى خوف حتى تأتي اللحظة التي يخلصه فيها الحب ويعطيه صفات البلوغ ويجد مكانا في سلسلة تتابع الأجيال ليتحمل المسؤولية ويقوم بوظائف الأب الملك » (٣) .

١ - البطل النبي : يكون ميلاده مصحوبا بتنبؤات عن مصيره : « تنبأت ساحرة لمولود الخطاب أن كل شيء سيكون سهلا بالنسبة له وانه سينجح في حياته ويتزوج في يوم من الأيام بنت الملك » (الحكاية الفرنسية صبي الخطاب والجنيهاات الذهبية) . يقوم البطل اذن بانجاز المهام الصعبة ويتغلب على الصعاب . وهكذا فان مصيره يكون معروفا منذ البداية .

٢ - البطل الخرافي : ينتصر دائما لأنه يمتلك قدرات خارقة : جسم قوى ، قادر على انجاز المهام الصعبة ، فهو يتحدى العمالقة ، يغير من مظهره ويصبح أكثر قوة ، هو أكثر الناس ذكاءا . ويمتلك قوة غير عادية لانجاز المهام المكلف بها . وبمجرد تحقيق النصر يصبح انسانا عاديا مرة أخرى (عكس الأسطورة حيث يحتفظ البطل دائما بقواه الخارقة) . ان البطل الخرافي يريد أن يكون سعيدا ، أن يؤسس مملكة ولا يتمنى أبدا أن يموت أو ان يضحي بحياته لانقاذ شعبه

فهو لا يرفض السعادة الشخصية مثل البطل الأسطوري وانما يريد بكل تواضع زوجة وأطفال كثيرين .

٣ - البطل الدمية : ان الصفة الخرافية التي يتمتع بها البطل قد تكون هبة من شخص له قدرة غير طبيعية فيعلمه لغة الحيوانات والطيور أو يعطيه وسيلة سحرية ينتقل بها : حصان سحري أو خاتم يحقق له الأمنيات في الحال . فبدلا من أن يعمل يترك نفسه لغيره يحركه . والبطل لا يفعل شيئا ، ولكن الشخص المساعد هو الذي ينجز كل شيء فالبطل لا يملك ارادته .

٤ - البطل الضحية : من الممكن أن يكون البطل هو الشخص الذي يتألم أكثر من غيره : من زوجة أب أو من أي عدو آخر . . . ويكون خائفا ، جائعا ، دائما في خطر ، فهو « الشهيد » . اذا كان الوالد طيبا يجعله القدر يفقد زوجته وتسيطر عليه امرأة أخرى تدفعه الى التضحية باطفاله أو اساءة معاملتهم . لقد توفت والدته ليكون يتيما بلا حماية .

٥ - البطل المغامر : هو الذي يوافق على اصلاح ما أفسده الدهر أو مساعدة من يحتاج اليه ، فهو يرحل للبحث عن دواء سحري لوالده أو كنز أو أي شيء مرغوب (البرتقالات الثلاث أو الليمونات الثلاث) أما البطلة فتسافر للبحث عن الزوج المختفي . وفي نهاية الرحلة يجد البطل ذاته .

ان بطل الحكاية الخرافية مغامر ، يسافر وحيدا ، بعيدا عن ذويه ، وتكون جميع الأسباب ملائمة لابعاده فيقول Propp : « ان بنية الحكاية تتطلب أن يترك البطل منزله بطريقة أو بأخرى » . ويكون رحيل البطل أحيانا لا اراديا : فهو مرغم على الرحيل أو يتركه خادم في مكان بعيد بعد أن تلقى الأوامر بقتله ، ولكن تدفعه الشفقة الى تركه حيا . . . ويكون الرحيل أحيانا أخرى اراديا : يهرب البطل من منزل أبيه ، أو يرحل للبحث عن شيء مرغوب فيه .

والبطل يجب ان يتعرض للآلام والمخاطر ليحقق ذاته فى النهاية فيقول Bettelheim :
ان ارغام البطل على ترك المنزل يعنى ضرورة ان يجد نفسه ، فان تحقيق الذات يتطلب البعد عن المنزل ...

وبطل الحكاية ينتصر دائما ، ان امكانية الفشل تكون أحيانا مجرد عامل من عوامل شد انتباه السامع . والبطل يتزوج فى النهاية ويعتلى العرش بالرغم من الصعاب التى تقابله . ان جعله ملكا فى النهاية يرمز الى حالة من الاستقلال الحقيقى يصبح فيها البطل سعيدا وآمنا .

ثانيا - الحكاية وتعارض الأجناس :

البطل ————— الشئ الذى يبحث عنه (الأميرة)

العلاقة : زواج .

الأميرة ، الشئ الذى يبحث عنه البطل ، تصبح أهم شخص فى الحكاية وتنتهى هذه الازدواجية بالزواج . ان بطلة الحكاية غالبا ما تكون أميرة رمزا للجمال والكمال ، أجمل فتاة فى الدنيا . والحكاية تقدم لنا صورة سعيدة للعمليات الطبيعية للنفس البشرية فيتزوج البطل من الأميرة الجميلة ابنة الملك . ويكون الزواج دائما سعيدا ينتج أطفالا كثيرين .

وأحيانا تكون الأميرة محبوسة داخل «ليمونة» او « برتقالة » (الذكريات فى أعماق اللاشعور) وتنتظر الأمير ليوصلها . (الشعور) :

« ان الجميلة النائمة أو المحبوسة -

تمثل واحدا من الأنماط الأصلية التى تنتمى الى اللاشعور الجماعى لجنس ما أو للبشرية جمعاء . وعندما تعود للحياة بعد قرون طويلة فذلك يكون لاتجاه خاص نحو خلسق فنون أو علوم أو فكر ما فى منطقة واسعة من العالم » (٤)

وفى هذه الزيجات الناتجة عن حب ، فان دور المرأة يكون سلبيا اذا ما قارناه بالدور الايجابى أو الديناميكى للبطل فهو يقع فى حب البطلة لانها جميلة وهى رمز للكمال ، عليه اذن ان يثبت بأفعاله انه جدير بها وهو تصرف مختلف تماما عن البطلة التى تقبل بسلبية حبه لها .

وفى فرنسا ، نجد ضمن المعتقدات والممارسات التى تضمن للفتيات زوجا من اختيارهن ان « ترى وجه العريس المنتظر فى الماء » لذلك غالبا ما يكون لقاء البطل والبطلة بالقرب من نبع وكذلك عادة « انجاز عمل صعب » (العمل المكلف به البطل) وأحيانا أخرى يكون الزواج غريبا كأن يتزوج انسان من شخص خرافى أو حيوان . ومن هنا ولدت فكرة الخطيب - الحيوان المنتشرة فى الحكايات . وفى الحكاية الفرنسية « الغراب الصغير » الزوج المسحور يكون غرابا فى النهار ويعود الى طبيعته أثناء الليل . أما فى الحكاية المصرية المقابلة « الأمير المسحور » فالغراب ليس الزوج ولكنه ناصح شرير أما الزوج « بعور » فهو رجل أبكم قبيح جدا يعود فى الليل لجمال صورته . والحب وحده هو القادر على تحويل صورته الحيوانية . ان اخلاص وحب البطلة يردان اليها أميرها المنتظر . هذا الشكل المزدوج للانسان - الحيوان نجده فى صور الآلهة فى مصر القديمة التى تصورهم فى شكل انسان له رأس حيوان أو العكس وكذلك الرجل البدائى الطوطمى فقد كان يعتقد انه ينحدر من أصل حيوانى . وفى أغلب الحكايات تكون البطلة فى نزاع مع امرأة أخرى تكبرها سنا : زوجة أب أو شخص آخر غيور ولكنها تنتصر فى النهاية .

ثالثا : عائلة البطل :

١ - الوالدان : غالبا ما يكونان ملكا وملكة ولا يذكر شئ عن مملكتهم أو أعمالهم ، فكونهما ملكا وملكة لا يعنى شيئا الا انهما يحكما بدلانا ان يكونا محكومين . ولكن أحيانا أخرى يكون الوالدان فقراء « حطاب وامراته مثلا » .

٢ - الأب : يحب أطفاله ، يلعب غالبا دور لا أهمية له ولا يظهر الا فى بداية الحكاية . وفى

البنيوية « عن اسطورة « الصبي الحامل » عند
هنود أمريكا الشمالية .

ب - الأم : فى الحكايات تبدو علاقات الحب
أو الكراهية بين الوالدين والأبناء محددة بدقة .
ان الأم قد تعذب الأطفال وتطردهم من المنزل ،
وهى ليست الأم الحقيقية فالأولى قد ماتت
وتزوج الأب ثانية . وقد تكون لزوج الأب ابنة
من زوجها الأول غالبا ما تكون عكس البطلة فى
كل شئ ، وهى تساعد والدتها فى محاولة القضاء
على البطلة أو تكون سببا فى شقتها .

ان الملكة فى الحكاية ليس لها دور سوى
كرنها زوجة وأم ، أم حقيقية أو زوجة أب شريرة
تبعاً للظروف .

والأم دائما طيبة ، حتى بعد موتها تتحول الى
شجرة أو حيوان يحمى الأطفال ويدافع عنهم
(بقرة مثلا) . وفى الحكاية المصرية (بقرة
التيمة) تتحول الأم بعد موتها الى بقرة تقدم
الطعام والمساعدة للأبناء ، ويجمع الطفلان عظام
البقرة ويدفنانها تحت شجرة تقدم لهما الطعام
بدورها .

ان هذا الرمز الذى يجمع بين المرأة والشجرة
أو أى نبات آخر نجده كثيرا فى حضارات
مختلفة ، فمثلا فى القرآن الكريم قال الله تعالى :
نساؤكم حرث لكم (سورة البقرة ٢٢٣) ونجد
أيضا العلاقة بين الطعام والخصوبة وبين الفاكهة
أو الثمرة والمرأة .

أما العلاقة بين التفاحة والمرأة فنجدها متكررة
فعند اليونانيين القدماء ، كان المحبون يرسلون
التفاح الى حبيباتهم كرمز للحب : « رمت الآلهة
تفاحة ذهبية كتبت عليها : « الى أكثرهن جمالا
وإثارت بذلك جدلا بين جونون ، فينوس
ومينرفا » (٦) .

وباريس يطيع أوامر زيوس ويخضع لمطالب
الآلهة الثلاثة ويختار من بينهن التى تمتلك
التفاحة ولا ننسى أيضا حواء والتفاحة . وفى
الحكاية المصرية « الرجل الذى ولد بنتا » .

الحياة اليومية للأسرة كثيرا ما يكون الأب غائبا
ولكن الأم هى التى تطعم الأطفال وتهتم بهم
وترعى شئونهم ، فالأب يمثل مكانة أقل أهمية
لذلك فهو فى الحكايات يلعب دورا سلبيا وهو
دائما « طيب » ونادرا ما يكون شريرا .

ان هذه السلبية المطلقة للأب فى الحكايات
تبعث على الدهشة لأنه قبل ان تصل لنا هذه
الحكايات عبرت قرون كانت فيها الفتاة وحتى
الصبي خاضعين كلية لسلطة الأب ، وعلى العكس
من الحكايات كانت الفتيات لا يخرن أزواجهن
حسب ميولهن وكان أزواجهن يتم لسبب
أو مصلحة ما .

ان هذه الطبيعة السلبية للأب تبدو أكثر
وضوحا فى الحكايات التى نرى البطلة
فيها تعذبها زوجة أبيها بينما لا يتحرك الأب ابدا
لحمايتها . وأحيانا أخرى تضع الأميرة ثروتها
ومملكتها وتاجها بين يدي الأمير المنتظر وبالرغم
من ذلك لا يتدخل الأب .

وتتداخل فى الحكايات الأجناس فيختلط
الذكور مع الاناث ويصبح الأب « حامل » بالرغم
من رجولته كما فى الحكاية المصرية : « الرجل
الذى ولد بنتا » . ان هذا العنصر الانثوى الذى
يسميه يونج Anina يوجد فى كل رجل :

« فى العصور الوسطى قبل أن يثبت
علماء الطبيعة ان الغدد تكفل لكل
واحد فينا عناصر ذكورة أو انوثة ،
كانت هناك مقولة : ان كل رجل
يحمل امرأة وهذا العنصر الانثوى
فى كل رجل هو الذى سميت Anina
ان هذا الشكل الانثوى هو أساسا
طريقة ما داخلية يتصرف بها الرجل
مع المحيطين به ويخفيها عن الآخرين
وحتى عن نفسه » (٥) .

ان هذه الفكرة منتشرة فى العالم وكلود
ليفى شتراوس يحدثنا فى كتابه « الانثروبولوجيا

E. G. Jung Essai d'Exploration de l'Inconscient, Conthier, 1965, p. 36.

(٥)

Luciens Dialogues marins, 5. Panape et Gléne, pp. 106-107, I. 1, Lrad. Talbot, Cite
dans la Revue des Traditions popul, pp. 66-67.

(٦)

المرأة التي لا تنجب أشتتت تفاحتين للخصوبة ولكن زوجها هو الذي أكل واحدة وأصبح « حاملا » .

وإذا كان للتفاحية دور في الخصوبة فالليمونات والبرتقالات لهن دور آخر وهو « التحول » أو « التشكل » ففي الحكاية المصرية ثلاث فتيات جيلات محبوسات داخل ثلاث ليمونات أما في الحكاية الفرنسية فهن ثلاث برتقالات يسافر البطل للبحث عنهن وتخليصهن . أما علاقة المرأة الجبلى بالكروم فلقد انتقلت أيضا الى الحكايات ، فالحياة النباتية كما يقول بشلار نجد في العنب سائل الحياة أو الخلق . وفي الحكاية المصرية « الرجل الذي ولد بنتا » . طلبت زوجة الأب الشريرة الجبلى عنقودا من العنب وذهب الخادم ليحصل عليه من القصر المجاور :

« ياست ياستنا يالى قصرك جنب
قصرنا ما عندكيش عنقود عنب
للوحماته الى عندنا »

ان وظيفة الأمومة أو « الخصوبة » هامة جدا في الحكايات ففي نفس الحكاية المصرية « اذا أنجب الأب ولدا لفته في قماش حرير وأحضره معه ، أما اذا أنجب بنتا لفتها في قماش من الخيش وتركها . وفي مصر نعرف أن الصبية أهم من البنات وولادتهم تكون مبعثا لسعادة (٧) العائلة ولكن من الغريب ان نجد ذلك في فرنسا أيضا وخاصة في الريف . فيكتب van Gennep

« ما أن تمر الشهور الأولى للحمل
حتى تقلق العائلة على جنس المولود .
ففي الريف يقدررون الصبية
ويفضلونهم على البنات لدرجة أن
كلمة طفل تطلق فقط على الذكور
حيث يبعث ميلادهم فرحة تفوق

بكثير الفرحة بالاناث . ومن هنا
نشأت طرق عديدة للتنبؤ بنوع
المولود ومنها : أن تقف الأم مرتدية
قميصا وترمي قطعة من النقود بين
تدييها فإذا وقعت ناحية اليمين كان
المولود ذكرا ، أما اذا وقعت ناحية
الشمال كان أنثى » (٨) .

الولد اذن يلف في قماش من الحرير وله
ناحية « اليمين » أما الفتاة فليس لها سوى
قماش الخيش وجهة « الشمال » وهذا يعنى انها
أكثر ضعفا وأقل قيمة . وبصفة عامة فاليمين
للرجل أى « الشيء المقدس » فى حين أن اليسار
أى « الأقل قداسة » للمرأة ويقال ان الله قد أخذ
ضلعا من ضلوع آدم الشمال لخلق حواء .

وفى الحكايات قد تكون العلاقة بين البطل
وأمه علاقة غير شرعية (كما فى الحكاية المصرية
الرجل الذى ولد بنتا) وهكذا فإن « الرغبات
الغير شرعية للبدايين موجودة فى اللاشعور » (٩)
ج - الأخ أو الأخت : لقد عودتنا الحكايات على
التركيز على شخصية دون الآخرين ، ولكن بعضها
يركز على شخصين على قدر من المساواة فيكون
البطل مزدوجا : أحيانا يكون أخا أو أختا (الحكاية
المصرية الشاطر عزيز والشاطرة عزيزة والحكاية
الفرنسية المقابلة زوجة الأب الشريرة) وأحيانا
أخرى تختلف التفاصيل كما فى الحكاية
الفرنسية « الفتاتان القبيحة والجميلة وروايتها
المصرية « أمنا الغولة » حيث تختلف الاختان
كثيرا عن بعضهما . وقد يكونا أخين كما فى
الحكاية المصرية والفرنسية « البحث عن الثروة »
ويمثل البطلان شخصا واحدا ، أحدهما الأنا
والآخر الهو ، فهما يتشابهان أو يتمتعان بصفات
أو طبائع مختلفة ، فهما وجهان لشخصية واحدة
ويمثلان الانسان بوجهيه المختلفين : أحدهما
طيب والآخر شرير . وتحدث الحكايات عن

(٧) يقال لهدمة الأطفال ومساعدتهم على النوم : لا قالوا ده غلام اتشد وسطى بالحزام وجابواى البيض مقشر وعلى وشه السمن عام ولما قالوا دى بنية دربوكوا البيت على وجابواى البيض بقشره وعليه بدال السمن ميه .

Van Gennep, *Manual du Folklore Francais Contemporain*, ed. Picard, 1943-1953.

4 t. 7 vol., p. 117, vol. I.

Freud, Toten et Tabore, Pore, Boyot, 1952, pp. 30-31.

(٩)

الغيرة والتنافس ولكن الخير يهزم الشر وينتصر دائما .

وهذا الازدواج في شخصية البطل قد يأخذ شكلا آخر : فالأخوة ثلاثة وتحكي الحكاية اذن ثلاث محاولات للوصول الى هدف واحد . الأخان يبدأان المحاولة ويفشلان دائما في حين ينجح البطل وحده في المحاولة الثالثة . وأحيانا أخرى يصبح الأخوة أعداءا للبطل ويحاولون التخلص منه ناسبين الى أنفسهم النصر الذى حققه . ولكن البطل وهو غالبا أصغرهم ويتمتع بصفات ومزايا كثيرة يبرهن على شجاعته وصلابته وينتصر ويفوز بالجميلة (حكاية البحث عن الدواء السحري) .

ان عائلة البطل هي وحدها الجديرة بالاهتمام، أما باقى الشخصيات فثانوية . فنجد فى مقابل الملك الأمير أو الأميرة ، وفى مقابل الأب الابن أو الابنة وزوجة الأب الشريرة مقابل أطفال الزواج الأول .

ان الأمير يمثل الشعور (ايجابى ونشيط) ويرمز الى الارادة ووظائفه تتلخص فى الصراع والانخساب .

أما الأميرة فهي اللاشعور الفردى (سلبى) وترمز الى المعرفة اللاشعورية وتتخلص وظائفها فى الموافقة والولادة .

أما الملك أو اللاشعور المطلق فهو يرمز الى القوة (الثروة + الملك) ووظيفته تزويج ابنته أى (الانفصال عن جزء من نفسه ليظهر على السطح أى فى الشعور فى أشكال جديدة (١٠) .

ب - عالم المخلوقات الخرافية :

قبل ان يعرف الانسان الشر حاول تفسير أى حدث ضار أو أى أذى بارجاعه الى الجان :

« ان الانسان يصور بالرموز الأخطار الغير محددة التى لا يجد لها تفسيراً والتى تهدده على المستوى اللاشعورى . ان اعطاء شكل واسم لهذه الأخطار يعنى اكتساب القدرة على محاربتها

بفاعلية فى حين اننا لانستطيع شيئا اذا لم تكن نستطيع تجسيدها . هكذا ولدت صور الجان والغيلان والعمالقة » (١١) .

وتلعب شخصيات أخرى دورا هاما فى الحكايات فالسحرة بقوتهم يمثلون وسيلة الهروب من الواقع ، أما المردة والغيلان والعمالقة فيوجهون الحكاية الى الناحية المأساوية .

كل هذه الشخصيات خرافية ولا تمثل الواقع ، فهي شخصيات خارقة تقوم بوظائف محددة فى الحكاية ، دائما نفس الوظائف : يعطون هبات قد تكون جيدة أو سيئة (الساحرة أعطت الأمير القدرة على ان يكون غرابا أثناء النهار أما ست الحسن والجمال فالقولة أعطتها الذهب والحريير فى حين أن زليخة لم تنل غير القبع والصراصير والثعابين) - وهم يمكنهم أيضا معرفة الأفكار والتنبؤ بما سيحدث : ان السحرة يحولون الأشياء والأشخاص ويوزعون الثروات فالبطل الذى يقابلهم ، قد يحصل على مكافأة أو يعاقب تبعا لتصرفاته تجاههم ولكنهم يشبهون الانسان من حيث أن لهم قدر من الذكاء والمشاعر . وقد يكونوا ذكورا أو اناثا ، وقد يكون الجان والعفاريت حراسا لقصر مسحور أو خداما لخاتم سحري . والكنز الذى يبحث عنه البطل يكون مخفيا ويحرسه حارس فى منزل فى قلب الغابة ، فى برج أو فى بطن سمكة أو دجاجة أو ديك . البطل وحده يستطيع الوصول اليه اما بمساعدة شخصية خرافية أو بمجهوده الخاص ووسائله الخاصة . وقد يكون الكنز ذهبا أو فضة أو أحجارا كريمة ولكنه يكون أيضا خاتما ، حمارا يروث ذهبا ، أو شيئا يوفر للملك الطعام والنقود .

ج - عالم الحيوان : بالإضافة لهذه الشخصيات الخرافية نجد شخصيات أخرى مساعدة أو مانحة قد تكون أيضا أعداءا للبطل . فالحيوانات تقوم بدورها الى جانب الانسان بعضها يساعده والبعض الآخر يعاديه .

الحيوان فى الحكايات

مساعدة	النوايا أو الوظائف	أعداء	النوايا أو الوظائف
- الحصان	الوصول سريعا الى مكان بعيد		
- الغراب / الديك	النصيحة		
- النسر / الصقر	الحماية	- الكلاب الضخمة	التهام وايداء
- الطاووس		- الخنازير البرية	
- البقرة / الخروف	الاطعام	- الذئاب	
- الكلب / القط / الفأر		- الأسود ...	
- الثعالب	اعطاء قدرة سحرية		
- السمكة / الدجاجة	أعطاء ثروة		
- الديك / الحمار			

مساعدا (حكاية الشاطر محمد والديك والخواجه مثلا) .

والطيور تحلق فى السماء وترمز الى الحرية ،
أنها الأنا الأعلى بأهدافه النبيلة ومثاليته ،
فالغراب يوجهون النصيحة ويعاونون بذكاء ،
والصقر والنسر والطاووس هم رمز الأمومة
والعطف (النسر طائر مقدس عنده المصريين
القدماء) فهم يحمون البطل تحت أجنحتهم . وفى
الحكاية المصرية « الرجل الذى ولد بنتا »
قاموا بتربية ورعاية ست الحسن التى تركها
والداها . وفى الحكاية الفرنسية « الثعلبية »
طلب البطل من الصقر الذى قابله أن يحميه
ويوفر له المبيت تحت جناحيه .

والعصافير محل ثقة الأميرات والحيبيبات
واحيانا ترمز الى الروح كما فى الحكاية المصرية
والفرنسية « أمى دبختنى وأبويا أكلنى » حيث
تحول البطل بعد ذبحه الى طائر .

أما الديك فهو رمز الرجولة ، وفى الحكاية
المصرية « لغة الحيوان » ينصح الديك ، الذى
تحترمه زوجاته ، سيده بأن يفرض ارادته على
زوجته أو يقوم بتسريحها .

وقد تكون الحيوانات خرافية ، هواسية
أو ناصحة ويكون دورها المساعدة واعطاء البطل

ان الحصان فى الحكايات يرمز الى الوقت
فهو يوفر الانتقال السريع أو السحرى أما الذئب
فهو حيوان شرس وعدوانى يرمز الى خوف
الطفل من التهديد والعقاب وهو حيوان شرير
يؤذى (حكاية الديب والمعيز الثلاثة) يجب ان
نتعلم حماية أنفسنا منه (حكاية ذات الرداء
الأحمر) . ان هذا الخوف الذى يبعثه الذئب فى
النفوس نجده عند شعوب كثيرة : ففى فرنسا
تلبس آلهة الشر احيانا جلد ذئب . وفى الريف
المصرى الذئب عدو الفلاح . ويلعب الأسد نفس
وظيفة الذئب .

ونجد فى الحكايات صورة الاتهام أو البلع ،
صورة يونس فى بطن الحوت (العنزات الثلاث
فى بطن الذئب) وفى حكاية « الساحرات »
الفرنسية ، تخرج الشعايب من بطن الفتاة الشريرة
فى حين يخرج الذهب من فم الفتاة الصالحة .
وهى أيضا صورة حصان طروادة أو شخص
يسكن آخر . ان الخوف من الاتهام والموت
يمكن ان يكون أول رمز للحيوان فى الحكايات .

أما الكلب فيعيش قريبا من الانسان وهو
يمثل صفات نبيلة كالاخلاص والوفاء والصداقة
يحمى الانسان ويساعده فى التخلص من
أعدائه ، فهو فى الحكايات عادة ما يكون حيوانا

الوسيلة التي ينتصر بها ، موفرة له الحماية والأمان وهي تلعب بذلك دور الآباء .

ويلاحظ فرويد أن آثار العاطفة على الخيال قد تتحول الى أمراض نفسية مثل Orphia في سفره الى العالم الآخر (حكاية السفر الى العالم الآخر) أو العودة الى الشباب (زوجة الأب في الحكاية المصرية الرجل الذي ولد بنتا تأخذ مشروباً سحرانيا يعود بها الى الشباب) أو عقدة أوديب والعلاقة الغير شرعية (في نفس الحكاية تتزوج الأم من ابنها) .

ونقابل في الحكايات مواضيع متكررة كالحجرة التي يمنع دخولها . ففي الحكاية الفرنسية « الوعاء الذهبي » تعطى البطلية مفاتيح جميع الحجرات ولكن يقال لها انها تستطيع دخولها جميعاً الا واحدة . يدفعها الفضول الى فتحها فتعاقب على ذلك . ونفس الموضوع نجده في الحكاية المصرية « الشاطر محمد والديك واحتواجه » . ولكن أحيانا أخرى يكون موضوع الحكاية فريدا له علاقة بمعتقدات دينية أو عرفية . ففي الحكاية المصرية « كشكول ذهب » تذهب الفتاة الى المدرسة وتكتشف ان الفقى يأكل أخاها ويسألها الفقى عما رآته فلا تجيب ويطلقها سنوات وسنوات ويخطف أطفالها . ان هذا الموضوع « الفقى الغول » هو نتيجة لخوف الأطفال الصغار في الريف عندما يذهبون الى الكتاب من المعلم . وهذه الوحشية والشراسة نجدها في حكايات أخرى موجودة في روسيا وفي رومانيا مع تغيير في شخصية الفقى .

وهكذا فان الحكايات التي تروى في كل مكان في العالم تتشابه بشكل ملحوظ . ولكن Bedier يرفض هذا التشابه المطلق ويدل على صحة أقواله بحكاية من العصور الوسطى

أسمها « السرج المقوم » يقول عنها : « انها واحدة من آلاف الحكايات التي لا نجد لها مقابل أو مثيل في الشرق » ولكن أو قعتنى المصادفة على الرواية المصرية المقابلة لهذه الحكاية التي يحكى لنا Bedier قصتها :

اللحظة التي أراد طرد العجوز فيها فكر أن يعطيه رداء (أو سرج حصان) ليغطي جسده العاري . وعندما ذهب ابنه لاضمار السرج قطعه الى جزئين ولم يحضر الا النصف للعجوز ، فسأله الأب غاضبا : لماذا ؟ أجابه الابن : لاننى احتفظت بالنصف الآخر لك عندما تصير عجوزا بدورك » (١٢) .

أما الحكاية المصرية فتقول : ان أبا أحس بدنو أجله فقرر زواج ابنه وما أن فعل حتى حاولت زوجة الابن التخلص منه ووافقها الابن العاق فوضعه في سلة وتركه في مغارة وبعدها بسنوات فعل معه ابنه نفس الشيء وعند خروجه من المغارة ، وجد عينين تلمعان في الظلام وشفاه تبتسم في مرارة ، فقال له الأب : « لا تخف انه جدك » لقد فعلت به ما فعلته أنت الآن بى » (١٣) .

هذا التشابه هل هو نتيجة لعملية خلق تلقائي للعقل البشرى أم أنه يعنى أن هناك أصلا واحدا سافر على مر العصور من بلد الى بلد ؟ ان الاجابة لا يمكن معرفتها بسهولة وتحتاج لدراسة أوسع ولكن من المؤكد أن الحكايات الشعبية في العالم كله تشتمل على رموز وأفكار عامة أو أنماط أصلية ، كما يسميها يونج تشترك فيها البشرية وتكمن في أعماق اللاشعور الانسانى وفي ذاكرة الانسان في كل مكان وزمان .

الأغاني الشعبية في حياة الجماهير وفي عالم الفن التشكيلي

محمود النبوي الشال

الأغاني الشعبية هي تلك الأغاني المؤثرة التي تنمخض عن عواطف الجماهير ، وتستجيب لتطلعاتهم ومعطياتهم الحسية التي تكمن في النفس البشرية وتختلط بالوجدان ، وتحمل في طياتها أرق المعاني التي توجه الى أبعاد عميقة بعيدة الغور من الفكر ، وتتوارى من خلفها الحكم والقيم العميقة الأثر التي تمتاز بعقول الجماعات الانسانية وتقبلها في ارتياح وفي طمأنينة ورضا واقتناع ، وتحفظها من فورها دون مشقة أو عناء ويردها الأب والأم والأخوة والأخوات والأصدقاء والصديقات ، وتجرى على سنتهم مجرى العقيدة في متعة وشوق وفي حنين وشفافية وفي صدق وصفاء وإيمان .

وقد تتعدى الأغنية الشعبية هذا النطاق الى عوالم الفكاهات الشعبية ، كما تمس أحيانا النوادر التي تجري على السنة الظرفاء وعامة الناس والنكات ذات المعاني الجلييلة والأفكار الهادفة والدلالات المعنوية والضوابط التي تدفع الجماهير الى رهاقة الحس والتوصل على آثارها الى التربية والتثقيف والى أعظم مستوى من التجارب الهادفة التي تحمل في طياتها أعظم الخبرات .

والأغنية الشعبية علاوة على ذلك وسيلة أساسية في تغذية الوجدان ورفع الروح التلقائي الى مزيد من الترابط ، ويخطئ من يدعى أن الأغنية الشعبية مقصورة على تحقيق المتعة العابرة بل انها كما ذكرت من قبل تتسع لمختلف الجوانب التي هي في المقام الأول قيم سلوكية وتربوية تدفع الانسان الى معالي

ويترتب على ذلك تلهف شديد واقبال جارف على ترديدها ، وبخاصة في المواقف المواتية التي تتعرض لها الجماعة فيبادرون بتكريرها والتغنى بها في حيوية وحرية وانطلاق ، وبذلك يتم الطرب وتزداد النشوة ، ومن ثم يستطيع الشادون والمطربون أصحاب هذه الأغاني الشعبية أن يوصلوا القيم الارشادية والتأثر الهادف والنصح الملهم الى من يستمع اليهم ، وعلى هذا تصبح الأغنيات الشعبية ذات أغراض وظيفية فمنها تكتسب الاخلاقيات العالية والسلوكيات الحميدة والنزوع الى الكمالات والقيم الجمالية والمعارف الجمة وسمات الشجاعة والبطولة والتضحية وروح الفداء . وكل هذا نلاحظه من واقع حياتنا الانسانية كلما تجمعنا المجامع ونعيش في هذا المناخ في رواية قصة أو ملحمة من ملاحم النضال .

الأمور وكمالات الخلق وترمى الى ارساء القواعد
تغمره موجات هادئة ومظاهر من الجمال والانماء
والتسامى بالنفس وتحريك الوجدان وتدوق القيم
المضيئة والمعاني الأصيلة ، وبخاصة اذا كان
هذا الغناء الشعبى صادر عن فنانيين عباقرة لهم
فى هذا المضمار باع طويل وقدم راسخة .

وتتنوع الأغراض الحيوية وتتعدد بالنسبة
للأغنية الشعبية فمنها الأغنيات التى تتناول
المواسم الزراعية كالحصاد وجنى المحصول وعيد
القطن ، والاشادة بالزراعة التى هى مصدر للدخل
والرزق واحترام الفلاح لما يبذله من جهد وعرق
فى سبيل السهر على رعاية شئونه فى المجال
الزراعى وتحسين التربة . ومن هذه الأغاني أيضا
ما يرتبط بالأفراح الشعبية وما يصاحب تلك
الأغاني من موسيقى شعبية طريفة تشيع فى تلك
الجنبات التى توفر البهجة والانشراح النفسى ،
واضفاء السرور والسعادة على العروسين وعلى
الأهل والخلان . ومنها أيضا ما يمس الجوانب
القومية التى تدفع الجماهير الى حب الأوطان وتأسيس
الانتماء فى نفوس الجماهير واحترام المثل التى
يعتز بها ويدين لها بالولاء والاحترام والاقتداء .
والدفاع عن الأرض . ومنها أيضا الأغاني التى تحمل
عناصر الفكاهة وروح المرح والنوادر الجذابة
الشائقة والأمثلة المعبرة الدارجة ومنها الأغاني
العسكرية التى توجه الى دفع الجنود وتحريضهم
على القتال والاشادة ببسالتهم وقدراتهم على
الاقتحام من أجل الدفاع عن كل شبر من أرضهم
وتنمى فيهم الحمية وتثير فيهم الحماسة والطموح
وركوب الصعاب والأهوال مع التضحية والفداء
وخلق الشخصية العربية المصرية النقية التى
تستطيع أن تحمى الديار فى ضوء القوة والتهيز
والاستعداد والثقة بالنفس . ومنها ما يشجع
الفرق الرياضية وبث روح الهمة والتنافس من أجل
رفع أعلام بلادهم والحصول على قصب السبق
والتفوق . ومنها ما يتناول الأخلاقيات والسلوكيات
والحكم والفضائل الانسانية . وهناك الأغاني
الشعبية الدينية التى تبين أهمية الدين من خلال
سير الأنبياء والمرسلين والقصص القرآنية ومواقف
من حياة الصحابة الأجلاء والقادة العلماء . وهناك
الأغاني الوصفية الشعبية التى تتناول بعض
الشخصيات ذوى المواقف البارزة فى حياة الشعب

ولهم الفضل فى بلوغ الغايات وتحقيق الآمال
الواسعة للمواطنين وللوطن . وهناك أيضا ما يحفز
الصانع فى مصنعه والزارع فى مزرعته والموظف
فى مكتبه والحث على مزيد من العطاء كل فى موقعه ،
وعلى هذا المنوال كانت الأغنية الشعبية دائما
قبسا مضيئا للأجيال ومصدر لالهاماتهم ، وكم
كان لها من نتائج عظيمة ومؤثرة .

واذا استعرضنا ثمرات جهود الفنان الشعبى
فى مجال الغناء الفيناء من أهم العوامل القوية فى
مجتمعنا ولكم أدى من نتائج مذهلة ورائعة
لايستطيع امرؤ أن ينكر أثره أو يتجاهل فعله فى
نفوس الشعب بأسره فضلا عما يتمتع به من عذوبة
ووقع طيب فى ظل الموسيقى الشعبية المطربة
المشجية ذات الحنين الجارف والوجد والانتعاش
وبعث ذكريات حية حاملة صداحة مشرقة رهيبة
ومدوية .

ونحن اذا دققنا النظر فى شتى النماذج من
الأغاني الشعبية فسوف نجد أنها تتناول دورة
حياة الانسان بحلقاتها المتصلة كالأغاني التى
تصاحب أعياد الميلاد وأعياد الربيع وعيدى الفطر
والأضحى وحفلات الختان والزار ومناسبات الحزن
والوفاة وحفلات الزواج باعتبار أن الأسرة هى
القاعدة الأساسية للمجتمع ، الأسرة التى قوامها
وعمادها روابط الدم والأبوة ، والتى تجعل الأب
صاحب الأمر والسيادة المطلقة والمستول أولا
وآخر .

والمثل الشعبى يقول : « الأب رب » ومثل آخر
يقول : « الأب جلاب والأخ سلاب » كما تشير
بعض الأمثال :

« الابن سر أبيه » وتقول الأمثال كذلك : « ابن
الابن الحبيب وابن البنت من الغريب » ويقول مثل
آخر : « ابني فى ملكك وملك غيرك لا ، وربى أبوك
وابن ابنك وابن بنتك لا » .

ومن المعلوم أن التسلسل الطبيعى هو للسلطة
الأبوية وكان الأبناء هم سر آبائهم أجنحة لآخوتهم ،
فان الاخوة الأشقاء أقرب فى التصور الشعبى من
الاخوة غير الأشقاء والأمثال تقول : « أخوك من أبوك
زى القوم الى نهيوك ، وأخوك من أمك رقعة فى
كمك » .

وإذا كانت العصبية الأبوية هي السائدة ،
فإن العصبية هنا تجسم الكثير من العلاقات في
أنظمة الزواج والأسرة فالمثل يقول : « أخذ ابن
عمي وإداريه في كمي » .

والأغاني الشعبية التي نحن بصددتها هي التي
تردد المعاني السابقة نفسها ، وتبرز أيضا قيمة
وتقاليد من أمثلة هذه الأغاني ما تردده فتاة
صعيدية :

وحياة أبوى ودراع أبوى

ماخذ السجا

جلبي عليه جلبي عليه

من شيلة الجربة

وحياة أبوى ودراع أبوى

ما ناخذ الزبال

يصبح يجول يصبح يجول

زبل الحمام بكام

وحياة أبوى ودراع أبوى

ما ناخذ النجار

جلبي عليه جلبي عليه

من شيلة المنشار

وحياة أبوى ودراع أبوى

لنا خد الشبعان

يصبح يجول يصبح يجول

فتي فطير بدهان

ونحن نجد أمثلة لهذه الأغاني في أغاني البنات
في أوروبا وقد ذكر « الكسندر كراب » أغاني
المانية وفرنسية تردد المعاني التي قالها الشاعر
« روبرت بيرنز » ماذا تستطيع شابة أن تفعل مع
عجوز انه دائم الشكوى من الصباح الى المساء
يسعل ويلهث طول النهار ، ويتشاءب وينام
تنلج أطرافه انه يههم ويتلثم ويسب ويشتم ،
ما ابشع اليوم الذي تقابلت فيه مع الرجل العجوز ،
انه أحق غيور . ولقد رقت لي خالتي وصايدل
جهدي وأنفذ ارادتها . وأغضبه واعذبه حتى أحطم
قلبه . وفي أيرلنده ، أغنية من الطراز نفسه
تقول :

« أجنبي رجل عجوز وخطبني . . خطبني رجل
عجوز . . وتزوجني وأسفاه . . أيتها العذاري

لا تتزوجن رجلا عجوزا . . مهما تطل بكن الحياة . .
وفي ألمانيا عينة مماثلة تقول : « أختر رجل
شريف أصلح الرأس أجمل فتاة من فتيات
القرية . .

ولكنها فضلت عليه جنديا ، وراحت تقنع
العجوز أن الأفضل له أن يموت .

والاحساس العام في مثل هذه الأغاني هو أن
الزواج ينبغي أن يكون متكافئا محققا للاستقرار
والراحة النفسية . والطمانينة ورضا القلب
واقتران العقل مع العاطفة .

وهناك أغنية تدور في هذا المدار فتقول :

صايغ مليون . . اعمل لي دبلتي . . واكتب لي
عليها خالتي وعمتي . . وارسم لي عليها . . أمي
وخيتي . . وارسم لي عليها اوضه مضلله . .
وشجرة مفرعة . . للعز ياوله . . محبوبتي وفا . .
في الأوضه ياوله . . أياصايغ الأمرا . . اعصل لي
دبلتي . .

ومن المسلم به أن الأغاني الشعبية تشير اشارات
كثيرة الى التشكيل الفني والتصميم الزخرفي
فكلما يرسم الفنان الشعبي وحدات زخرفية معينة
على جدران بيت العريس تشير أغاني الزواج الى
التطريز الذي يكون على صدر العريس وطاقيته ،
وعلى ثوب العرس ، وتكاد الوحدات الزخرفية
بدءا من النقطة والخط في اتجاهاته وأوضاعه
المختلفة وتكرير العناصر الهندسية وهذا التكرير
يحدث أيضا في الأغاني وكذلك المعايير الجمالية ،
فان بعض الأغاني تشير الى ما يضيفه التجميل
ومثال ذلك أغاني الحناء ومنها الأغنية التي تقول:

يا صغيره يا حبة اللوليه
ليها أيادي والعيون عسلية
وليها عمايم في البلاد عظمانه
يا صغيرة يا حبة المرجانه
ليها أيادي والعيون نعسانة
ليها أيادي الحنه تحل فيها
وليها عمايم في البلاد عضمانه
يا صغيره يا حبة اللوليه
لبست حلق الماظ وجاتني حافيه
راح الهزال مني وجاتني العافيه

والإشارة الهادية الى الجوانب الخلقية ، وتفادى الأخطاء التى قد يقع فيها المرء فى حياته نتيجة البعض من التصرفات الجملة المنحرفة . والآثر الشعبى مملوء بهذه الكنوز النفسية ، والأمثال التى تترجمها الأغاني التى لها تأثيرها القوى فى مجال التوجيه والتربية والتعليم .

والفروض أن نعيها جيدا ونحفظها معتزين بها وبمضامينها وما تشير اليه من المعانى الانسانية الدقيقة وما يسودها من توجيه راشد يعنى مفاهيم الشعب ويصقل خبراته ومحاولة تطويعها لما يلائم مجتمعنا وما يسود مناخه من قيم موروثه وتقاليد راسخة تتمشى مع ميول الوقت وروح العصر مع المحافظة على جوهرها وجذورها حتى لا نبتعد عن محيطنا ومظاهر حياتنا وفلسفة شعبنا .

ومن واقع هذه الأمثال وأغانيها ينبغى للفنان الشعبى التشكيل أن يعرف كيف يتخير المادة الخام التى عن طريقها يستطيع أن يصوغها ويستثمرها أفضل استثمًا فى انجازاته الفنية بلغته التشكيلية التى يتميز بها ، وأن يستهدف الغاية من تسجيلها من جوانبها الصالحة وتصفية عناصرها من أية شائبة .

ولعل من دواهي الانصاف أن نعيد حساباتنا مع الفنان الشعبى التشكيل ، وأن نقدر له بمزيد من الاحترام ومن الفخر ما يقدمه من عطاء فكرى وفنى من خلال تصويره الجمالى لهذه الأغاني الخالدة بأسلوبها الفطرى السامع ومعانيها الجليلة العميقة وتوجيهاتها الرقيقة السديدة من أجل الوصول الى مزيد من النفع والكسب الفنى عن طريق ابداعاته التى ترقى وترفع الى المستوى الحضارى المأمول ، وأن تظل الفنون الشعبية عالية الشأن موطنة الأساس .

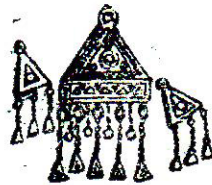
والفنون الشعبية تقترب وتتداخل وتتواصل وتتشارك فى مناسبات الزواج ، فالهدايا تتبادل بين العريس والعروس لاتحمل طابع الفن التقليدى وحده ، بل تصاحبها الأغاني التى تشير اليها مواكب الزفة ، والجهاز لا يضم فقط نماذج الصناعات الشعبية ويفصح عن مزاج محدد بالنسبة للألوان وتشكيل المواد وتجهيزها بل هو يضم أيضا أغاني الانتقال من مكان الى مكان ومن مرحلة الى مرحلة أخرى تالية .

ولياالى الحناء والزفة والصباحية تشتمل أيضا على نماذج من الصناعات الفنية ذات القيم الجمالية ، وكذلك على أغاني هذه المناسبات ، فحادثه الزواج اذن أشبه ما تكون بقاء بين فنون الحناء والرقص والتطريز والتشكيل والتركيب والصناعات الصغيرة ذات القيم الجمالية والنفسية .

وهذا معناه أن جانباً من الفنون يمكن الاستغناء عنه فى مجال الدراسة ولنتذكر الأغنية التى تقول :

أنا الديك الأخضر الأخضر
أمشى على الحيط وأتبخر
ومرات أبوى دابحانى
وأبوى يكلنى حامى
واختى العزيزة تلم فى عضامى

وهذه الأغنية تبغض فى زواج الرجل من زوجة أخرى وهناك عدد هائل من الأمثلة التى تفسرها الأغنية الشعبية بكل دقة ووضوح . ولكن يهمنا فى المقام الأول منها أنها تحقيق وتأكيد لقيمة عميقة تقصد لذاتها وهى من قيم العادات والتقاليد العريقة والسلوك والضوابط الخلقية ، كما تحمل فى تضاعيفها الحكمة الرفيعة والمنطق الأصيل



العناصر الشعبية والقومية

في أعمال بعض مؤلفي الموسيقى المصريين

د. زين نصار

يظل التراث الشعبي على الدوام معيناً لا ينضب ، ينهل منه كل متعشش للفن في أعماقه ، وكل راغب في البحث عن الأصالة في حياة أي شعب من الشعوب . وقد وجد المؤلف الموسيقى المصرية في التراث الشعبي لبلاده مصدراً فياضاً للإلهام الفني ، وباعتنا على كتابة مؤلفات لها قيمتها الفنية ، وتستند أساساً على عناصر من التراث الشعبي ، سواء باستخدامه للألحان الشعبية ، أو للآلات الموسيقية الشعبية مثل (الربابة أو السلمية ٠٠٠ وغيرها) أو باستخدام آلات موسيقية محلية تميز المنطقة عن غيرها مثل آلات (الناي - العود - القانون - الدف - الطبل) . وسوف نقدم أمثلة على كل ذلك في وقت لاحق . ولكن قبل ذلك نلقى نظرة سريعة على مؤلفي الموسيقى المصريين - الذين قسمتهم من قبل إلى أجيال ثلاثة - على النحو التالي :

حسين جنيد (١٩١٨) - كامل الرمالي (١٩٢٢) -
على اسماعيل (١٩٢٢ - ١٩٧٤) - عطية شرارة
(١٩٢٣) - رفعت جمانة (١٩٢٤) جمال عبد
الرحيم (١٩٢٤ - ١٩٨٨) - ميشيل المصري
(١٩٣٣) .

الجيل الثالث : وقد درس أعضاؤه الموسيقى دراسة متخصصة في سن مبكر ، سواء في كونسيرفتوار القاهرة أو في دراسات مناظرة له . ومن أعضاء هذا الجيل نذكر : جمال سلامة
(١٩٤٥) - عمار الشريعي (١٩٤٨) - هاني
مهنى (١٩٤٨) - عمر خيرت (١٩٤٨) .

جيل الرواد : ويتكون من يوسف جريس
(١٨٩٩ - ١٩٦١) وحسن رشيد (١٨٩٦ -
١٩٦٩) وأبو بكر خيرت (١٩١٠ - ١٩٦٣) .
وهم من محبي الموسيقى ، وقد درسوها بجانب
دراستهم التقليدية . وبعد تخرجهم في الجامعة
مارسوا التأليف الموسيقي ، وقدموا أعمالاً متنوعة
وباقية ، فكان لهم فضل الريادة في عدة مجالات .
الجيل الثاني : وقد درس أعضاؤه الموسيقى دراسة
متخصصة ، ومارسوها عزفاً وتأليفاً ، واكتسبوا
عيشهم منها . ومن هذا الجيل نذكر : إبراهيم
حجاج (١٩١٦ - ١٩٨٧) عبد الحليم نويرة
(١٩١٦ - ١٩٨٥) - عزيز الشوان (١٩١٦) -

وقد اتخذ الابداع الموسيقى للمؤلفين المصريين عدة صور نذكر منها :

١ - استخدام الألحان الشعبية المحلية فى صياغات أوركسترالية ، وتقديمها فى ثوب جديد ، يتناسب مع مدى استفادة كل مؤلف من دراساته لأساليب تأليف الموسيقى العالمية ، ومدى إلمامه بتراث بلاده الموسيقى الشعبى والتقليدى .

٢ - استخدام آلات موسيقية شعبية وتقليدية محلية ذات ألوان صوتية متميزة ومرتبطة بالبيئة التى عرفت فيها .

٣ - وضع العناصر المختلفة فى مؤلفاتهم داخل اطار مؤلفات موسيقية عالمية مثل : (المتتالية - السيمفونية - القصيدة السيمفونية - الكونسيرتو المنفرد) . وقد حاول كل منهم وضع مضمون محلى داخل اطار تلك المؤلفات العالمية الشكل . وفيما يلى نستعرض العناصر الشعبية والقومية فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقى المصريين من الأجيال الثلاثة :

اولا : أبو بكر خيرت : (١٩١٠ - ١٩٦٣) .

١ - السيمفونية الثانية : (الشعبية) فى مقام صول الصغير ، مصنف (٢١) . وقد أتم أبو بكر خيرت كتابة هذه السيمفونية فى صيف عام ١٩٥٥ . وقد نشأت فكرتها عنده منذ أن كان بعض أصدقائه يستمعون ذات ليلة الى تسجيل لكونشيرتو البيانو الأول الذى كتبه ، فلما سئل ، لماذا لا تحاول كتابة سيمفونية تقوم على ألحان مصرية ؟ نشب الجدل بينهم وكان من رأى أكثرهم أن الألحان المصرية وهى ذات طابع غنائى رخو ، لا يمكن صياغتها فى نموذج السوناتة الدرامى التكوين الذى يحتاج الى بناء التقابل بين اللحنين الأساسيين المتعارضين . ولكن المؤلف لم يوافقهم على ذلك وأصر على إمكان انجاز تلك الصياغة فى سيمفونية على أساس الحان مصرية . وفى صيف نفس العام بدأ خيرت فى هذه المحاولة وأتم كتابة السيمفونية الثانية (الشعبية) . والواقع أنه قد نجح فى محاولته من حيث إمكان صياغة الألحان المصرية لبناء سيمفونية كما استخدم آلات الأوركسترا السيمفونى بدلا من الآلات الموسيقية العربية المعروفة فى مصاحبة

أغاني التخت . وتشتمل السيمفونية الشعبية على أربعة حركات جاءت على النحو التالى :

الحركة الأولى : « متوسطة السرعة » تشتمل على لحن أساسى يتفرع الى اللحن أخرى جميعها ذات طابع غنائى . ويعتمد المؤلف على الأقسام الثلاثة المعروفة لصيغة السوناتا وهى أقسام : (العرض والتفاعل واعادة العرض) .

الحركة الثانية : « بطىء وشجى وهى مصاغة من لحنين استعار المؤلف أولهما من دراسة كتبها للبيانو ، والثانى ذو طابع شعبى بارز من وضعه أيضا ، يقوم فيه المؤلف بتصوير الرقص الشعبى المعروف « رقص العصا - التحطيب » . وفى الختام يعرض اللحن الأول بالأوركسترا كاملا ، مع تذييل يبرز روح اللحنين تحت أضواء جديدة .

الحركة الثالثة : « سريع ورشيق » فى أسلوب الاسكرتسو Scherzo ، وتقوم أيضا على لحنين ، الأول راقص متوثب يعرف بـ « الرقص الاسكندراني » الذى يؤديه أبناء الاسكندرية فى « زفة العريس » ، وتستعرضه آلات النفخ بالتناوب بينها . واللحن الثانى لحن قوى تعزفه المجموعة الكاملة ويتصل ختام هذه الحركة ببداية الحركة الرابعة والأخيرة مباشرة عن طريق أنغام طويلة تعزفها مجموعة آلات الكورنو .

الحركة الرابعة : « ختام سريع » .

وهى مكتوبة فى صيغة الروندو المطولة الى الحد الذى يمكن معه تسميتها بالقصيدة السيمفونية ، خصوصا وأن المؤلف نفسه قد رسم لهذه الحركة دون غيرها من حركات السيمفونية برنامجا تصويريا ، اذ أراد فيه أن يصور رحلة نهر النيل وهو يجرى من منبعه الى مصبه ، فتبدأ الموسيقى ببناء قوى تؤديه مجموعة آلات الكورنو ، ودقات من الطبول تنبؤنا أننا فى أواسط القارة الأفريقية ، حيث ينبع النهر العظيم ، ويؤمز المؤلف الى النهر نفسه بلحن متوثب سريع يسير دائما على نسق الفوجة ، من مجموعة الوترية ، يتكرر دائما خلال هذه الحركة ثم يعقبه بلحن استطرادى يرمز به الى السودان وهو لحن راقص يمكن تبينه بسهولة ، وعندها يصل النيل الى مصر يسمع لحن يمثل الانتصار ، وهو ذو طابع

عسكري ، يتبع ذلك استعراض سريع لعدة ألحان من حركات السيمفونية متطابقة مع لحن النيل ، ثم يختتم المؤلف السيمفونية بلحن نشيد الانتصار العسكري بكامل آلات الأوركسترا في قوة ، ومن مقام صول الكبير .

٢ - المتتالية الشعبية :

وقد ألحها أبو بكر خيرت في أواخر عام ١٩٥٨ ، وفاز عنها بجائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي عام ١٩٥٩ . وقد كتب خيرت هذا العمل على أساس بعض الألحان الشعبية التي كان يتغنى بها في صباه . وجاءت المتتالية مكونة من ست مقطوعات ، على النحو التالي :

الأولى : بعنوان « مدخل » وهي مكتوبة على أساس قالب مؤلفات البشرف المعروفة في الموسيقى العربية التقليدية . ويتكون البشرف عادة من أربعة أقسام رئيسية تسمى كل منها (خانة) ويفصل بين كل خانة وأخرى جزء أصغر يسمى (تسليم) ويختتم به البشرف .

الثانية : بعنوان « أغنية وقانون » وفيها استخدم المؤلف آلة القانون العربية مع الأوركسترا السيمفوني - وإن لم يكن أول من فعل ذلك - وقد استخدمها بحذر شديد ، فلم يمزج بين دورها ودور آلات الأوركسترا المختلفة ، وإنما بدأ بمقدمة أوركسترالية انتهت بالتمهيد لعازف القانون المنفرد ليصول ويجول مستعرضاً قدراته التقنية وبراعته في الانتقال بين المقامات الموسيقية المختلفة - وقد قام بالعزف في الاسطوانة المسجلة عليها المتتالية ، عازف القانون الراحل عبد الفتاح منسى (١٩٢٤ - ١٩٩٠) - وبعد أن ينهى دوره يعود الأوركسترا للعزف ، حيث يختتم المقطوعة .

يلي ذلك خمس مقطوعات بناها المؤلف على أساس ألحان الأغاني الشعبية التي كان يتغنى بها في صباه ، لجمال ألحانها وبساطتها . وقد جاءت تلك المقطوعات على النحو التالي :

المقطوعة الثالثة : وهي مبنية على لحن الأغنية الشعبية (عطشان يا صبايا) ، وقد جاء في صورة المارش ، ويعزف بقوة وسرعة . وتبدأ الموسيقى بعزف من آلة التمانبي والكاسات

النحاسية وبأعلى آلات الأوركسترا ، ويؤدي اللحن آلات الكورنو ، ثم يتبادل عزفه آلات النفخ الخشبية والوترات ، وتختتم المقطوعة في هدوء .

المقطوعة الرابعة : وهي مبنية على لحن أغنية (يمامة حلوة ومنين أجيبها) . وتبدأ بنغمات طويلة من آلات النفخ الخشبية تساند لها الوترات ، ثم يعزف اللحن على التوالي كل من : (الفاجوت والكلارينيت - الكلارينيت - الكورنو - الفاجوت - الكلارينيت - الفلوت - الكلارينيت - الفلوت) ، تصاحبها الوترات بالعزف نبرا Pizzicats ، مع آلة الدف .

يلي ذلك فقرة تعزفها الوترات نبرا ، ثم يعزف اللحن على التوالي كل من : (الكلارينيت - الفلوت - الكلارينيت - الفلوت - الوترات - الكلارينيت - الوترات) ثم تعزف آلات النفخ الخشبية حيث تختتم المقطوعة في هدوء .

المقطوعة الخامسة : وهي مبنية على لحن الأغنية الشعبية السورية (بفتة هندی) ، وقد كتب في صورة المارش ، وتعزف بقوة ويؤدي لحنها على التوالي آلات (الترومبيت - آلات النفخ الخشبية - الوترات) حيث تختتم في قوة وسرعة .

المقطوعة السادسة : وهي مبنية على لحن أغنية (وجنتيني يا بنت يا بيضة) لداود حسني . وتبدأ بعزف من الوترات ثم تتبادل عزف اللحن الآلات التالية (كلارينيت - الوترات - فلوت) وينتهي المقطوعة في رقة وهدوء .

● **المقطوعة السابعة والأخيرة :** وهي مبنية على لحن (انصتوا أيها الصحاب) الذي يغنيه العسكري « زعبله » قبل ذهابه للقتال ، في أوبريت (شهرزاد) لسيد درويش . وقد جاءت الموسيقى في صورة المارش القوي السريع ، وتبدأ بعزف من آلات الإيقاع ، ويؤدي اللحن الأساسي آلة (الترومبيت) ثم تشترك باقي آلات الأوركسترا في عزف اللحن بقوة ، حيث تقوم آلات النفخ وآلات الإيقاع بالسلور الأساسي في موسيقا هذه المقطوعة ، التي تختتم في قوة ووضوح

ثانيا : كامل الرمالى (١٩٢٢) .

المتتالية الأوركستراية (صور شعبية) :

أتمها المؤلف عام (١٩٦٨) وقدمت لأول مرة فى التاسع والعشرين من يونيو ١٩٦٨ ، وعزفها أوركسترا القاهرة السيمفونى . وتتكون المتتالية من خمس مقطوعات بناها المؤلف على ألحان شعبية مصرية جاءت على النحو التالى :

المقطوعة الأولى : مبنية على لحن (يا حسن يا خول الجنية) وهو لحن شائع وقد أعاد المؤلف صياغته بأشكال متنوعة . وتؤديه مختلف آلات الأوركسترا على التوالى ، كما أن اللحن يظهر أحيانا فى صورة ايقاعية ، ويلاحظ استخدام آلة الكاستانيت بوضوح فى هذه المقطوعة .

المقطوعة الثانية : (دعاء) ولحنها ذو طابع دينى ، ويقلب عليه الوقار ، وتؤديه آلات النفخ الخشبية والنحاسية فى صورة شذرات لحنية متتالية وتصاحبها الوترية بالعزف نبرا ، كما تقوم آلات : الطبلبة الجانبية والمثلث والاكسيلوفون والهارب ، بدور بارز .

المقطوعة الثالثة : وهى مبنية على اللحن الشعبى المعروف (سلم على) ويعرضه المؤلف فى لغة هارمونية ، وكتابة أوركستراية فعالة ، وهو يستنبط تألفاته الهارمونية من طبيعة الألحان المصرية . وتبدأ المقطوعة بعزف من آلة الفاجوت ، ترد عليها آلات التشيللو ، ثم يتناوب عزف اللحن مع آلات النفخ الخشبية آتيا الهارب والطبلبة الجانبية ، وبعد ذلك تقوم الوترية بعزف اللحن الذى يظهر فى كل الحالات فى صورة شذرات لحنية ذات طابع ايقاعى .

المقطوعة الرابعة : وهى مبنية على اللحن الشعبى المعروف (حب العزيز الربيع بقرش) وهو لحن يتمتع بإيقاعات بارزة . تتبادل عزفه آلات النفخ والآلات الوترية .

المقطوعة الخامسة : وهى مبنية على لحن (زفة العروسة) و (آه يا زين) . واللحن الأول شائع وله طابعه المعروف ، أما اللحن الثانى فقد سبق استغلاله فى أكثر من عمل فى الموسيقى العربية المتطورة . وتبدأ المقطوعة بعزف لحن (زفة العروسة) وتتبادل عزفه آلات (الفاجوت والأوبوا

٣ - السيمفونية الثالثة : فى مقام دو الكبير عمل رقم (٢٣) « الحركة الثانية » وقد أتم خيرت هذه السيمفونية فى أواخر أبريل عام ١٩٥٨ . وجاءت حركتها الثانية بطيئة وشجية . وكتبها المؤلف فى صيغة اللحن وتنويعاته . وقد بناها على أحد ألحان سيد درويش فى أوبريت (شهر زاد) ، وهو اللحن الذى يناجى فيه المستكرى (زعبله) خطيبته ، وهو لايزيد عن قصائى مازورات أضاف إليها المؤلف أربع مازورات من وضعه لإعادة الجملة الموسيقية الى مقامها الأساسى وهو مقام (صول الكبير) . وقد أعاد خيرت تقديم اللحن فى سبع تنويعات أوركستراية : الأول جاء هارمونيا وفيه يظل اللحن محفوظا بصورته الأصلية مع ادخال مركبات هارمونية مصاحبة له فى صورة الأربيج وتؤديها آلة الهارب، ومن التنويع الثالث وحتى السادس تسمح تنويعات ميلودية وكوتنر ابونطية وإيقاعية . وفى التنويع السابع والآخر يبدأ اللحن فى العودة الى صورته الأصلية وتعزفه الأوركسترا كاملة ، وينتهى هذا الجزء بتذييل ختامى تستعرض فيه روح الألحان تحت أضواء جديدة .

٤ - الافتتاحية الشعبية : فى « مقام فا » الكبير من المجموعة رقم (٢٦) . وقد أتمها أبو بكر خيرت فى يناير ١٩٦٠ ، وأهداها الى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر . وفى هذه الافتتاحية - وهى افتتاحية تصويرية - يستغل خيرت بعض الألحان المميزة لأغاني سيد درويش فى صياغتها . فبناها على أساس لحنين متعارضين فى الطابع من ألحان أوبريت (شهر زاد) كما استخدم لحننا فرعيا من أوبريت (العشرة الطيبة) . فجاء اللحن الأول نشيطا وله كل صفات اللحن الأول فى صيغة السوناتا ، وجاء اللحن الثانى غنائى الطابع . ويتقابل هذان اللحنان فى الاستعراض وفى التفاعل . ثم يدعم اللحن الأول بالحن أخرى من تأليفه تؤديها الآلات الوترية أحيانا وآلات النفخ الخشبية أحيانا أخرى ، فيما يشبه طابع (التقاسيم) ثم يسمح لحن ثالث قبيل إعادة العرض، حيث يستعاد اللحنان الأولان فى مقام (فا) الكبير يعقب ذلك ختام سريع للافتتاحية من كل آلات الأوركسترا .

والثرومبيت) ، ثم يسمع لحن (آه يا زين)
وتعرفه على التوالي آلات (الفيولا والتشيللو
والأوبوا والكلارينيت والوتريات ثم آلات النفخ
النحاسية) . ويلاحظ هنا أن المؤلف قد استخدم
لغة هارمونية مناسبة للألحان الشعبية التي
تناولها ، فقدمها بلغة موسيقية حديثة يغلب عليها
عنصر الإيقاع ، كما تتميز هذه المعالجة بالوعي
الناضج للمناطق الصوتية للآلات الأوركستراالية
المختلفة .

ثالثا : عطية شرارة : (١٩٢٣) .

١ - كونشيرتو العود والأوركسترا ، فى مقام الحجاز كاركرد :

وقد كتبه المؤلف فيما بين عامى (١٩٨٤/٨٣) .
وحاول فيه استغلال الموسيقى الأوروبية ، وتطويرها
لخدمة الموسيقى العربية ، فهو قد استغل نموذج
الكونشيرتو الأوروبى أحسن استغلال ، ويقدم
من خلاله الألحان السلسلة ، والتي تبرز امكانيات
آلة العود . ويتكون الكونشيرتو من ثلاث حركات
جاءت على النحو التالى :

الحركة الأولى : سريعة وتستهل بمقدمة فخمة
من الأوركسترا ، ويشترك عازف العود فى الأداء
مظهرا امكانيات هذه الآلة العتيدة ، ثم يتتابع الأداء
المتبادل بين العازف المنفرد والأوركسترا ويكرر
الجملة الاستهلالية بشكل مختصر ، وتتميز هذه
الحركة باللغة الهارمونية الرصينة والكتابة
الأوركستراالية الفعالة . ويلاحظ بوضوح أن
الألحان التي يؤديها عازف العود مستوحاة من
أسلوب الأداء المعروف فى تراث الموسيقى العربية
الكلاسيكية .

الحركة الثانية : بطيئة وغنائية الطابع وتفيض
الحنان بالايقاعات العربية . ولقد حاول عطية
شرارة أن يستغل أسلوب الأداء التقليدى فى
الموسيقى العربية أحسن استغلال ، ثم يقدم عازف
العود (كارسنا) فى شكل تقسيم ذات طابع
شجى . وتختتم الحركة من آلة العود بمصاحبة
الوتريات الغليظة الصوت تعزف نبرا فى إيقاع
عربى رصين . وقدبنى المؤلف هذه الحركة على
اللحن الشعبى المعروف (أيوب المصرى) .

الحركة الثالثة : سريعة وتستهل فى فخامة
من الأوركسترا والعازف المنفرد . ويمكن القول
بأن هذه الحركة تعتمد على إيقاع عربى راقص
ومتوثب . ويقدم عطية شرارة سلسلة من الألحان
ذات الجمل اللحنية السلسلة التي تشبه الى حد
كبير فى طبيعتها الألحان الشائعة ، وتقدم هذه
الألحان فى بعض الأحيان مجزأة من العازف
المنفرد والأوركسترا . ويختتم الكونشيرتو فى
جو عربى بهيج . ونلاحظ أن المؤلف يظهر هنا
براعة عازف العود المنفرد سواء فى أداء الألحان
باحساس عربى واضح أو فى أدائه للفقرات
السريعة الصعبة والمعقدة .

٢ - الكونشيرتو المصرى الأول فى مقام سى بيمول الكبير للفيولينة والأوركسترا :

وقد كتبه عطية شرارة عام (١٩٧٧) . وبنيت
حركته الثالثة على اللحن الشعبى المعروف
(يا نخلتين فى العلى) . وفى هذا العمل يعتمد
المؤلف على بعض الجمل والألحان السلسلة ،
ويستغلها أحسن استغلال فى لغة هارمونية
رصينة تساعد على بروز طبيعة ألحان المصرية ،
التي لا تشكل أية صعوبة بالنسبة للمستمع الذى
تعود على سماع الموسيقى العربية التقليدية .
ونلاحظ أن المؤلف قد استخدم مقاما موسيقيا
مشتركا بين الموسيقى العربية ، والموسيقا
الأوروبية وتفنن فى إبراز امكانيات آلة الفيولينة
(الكمان) فى أداء الألحان المصرية ذات الطابع
السلس . ويمكن القول بأن هذا الكونشيرتو
يجمع بين أسس الصياغة الأوربية وسلاسة
الألحان العربية ورصانة الهارمونية العالمية فى
توافق وانسجام .

٣ - الكونشيرتو الثانى للفيولينة والأوركسترا ، مقام دو الصغير :

وقد كتبه المؤلف عام (١٩٧٧) وفاز عنه
بجائزة الدولة التشجيعية فى التأليف الموسيقى
عام (١٩٨٣) . وجاء الكونشيرتو فى ثلاث
حركات على النحو التالى :

الحركة الأولى : وقد بناها المؤلف على اللحن
الشعبى المعروف (يا حسن ياخولى الجنية
يا حسن) . وتبدأ الحركة بعزف من الأوركسترا ،
يسمعه بعدها عازف الفيولينة المنفردة ليقدم اللحن

وقد كتبها عطية شرارة خلال عمله في البلاد العربية في ذلك الوقت . وتتكون هذه المتتالية من سبع مقطوعات جاءت على النحو التالي :

- مقدمة أندلسية .
- لحن من صعيد مصر هو (يا أبو سنه دهب لولى) .
- موشح (لما بدا يتثنى) .
- لحن من سوريا ولبنان (حول يا غنام) .
- لحن من تونس هو (اليف ياسلطانى) .
- لحن من ليبيا هو (جايلى جيته من فم الباب) .

• لحن فولكلورى مصرى هو (الحنة يا قطر الندى) .

وقد صاغ عطية شرارة في هذه الباقية من الألحان العربية الشائعة ، متتالية عربية ، وهي تتميز بالتلوين الأوركستراى واللغة الهارمونية الرصينة ، وتعكس أسلوب الفنان عطية شرارة في استغلال الألحان العربية في محاولة جادة لاعادة صياغة بعض الألحان العربية السلسلة مع استغلال العلوم الموسيقية الأوربية ، وتطويعها لخزمة الموسيقى العربية المحلية ، والتي قدمها هذه المرة في نموذج المتتالية المعروف في الموسيقى الأوربية .

وهكذا نجد ان عطية شرارة قد استخدم آلات موسيقية عربية ، كما استخدم مقامات موسيقية عربية ، والأهم أنه قد استخدم الألحان الشعبية المحلية في صياغة أوركستراية ، فقدمها تحت أضواء جديدة وبأسلوب متطور .

رابعاً : رفعت جمانة (١٩٢٤) .

١ - السيمفونية العربية :

كتبها رفعت جمانة عام ١٩٦٢ ، تحت تأثير فكرة الوحدة العربية التي كانت مطروحة بقوة على الساحة السياسية آنذاك من خلال آراء الرئيس المصرى الراحل جمال عبد الناصر . وقد اعتمد فيها المؤلف الى جانب استخدامه للألحان الشعبية العربية الأصلية ، على استخدام الإيقاعات العربية ، فاستغل ميزان السماعى

الثقيل 8 في الحركة الثالثة من السيمفونية .

وتعتبر هذه السيمفونية العربية خطوة كبيرة نحو

أولاً مخوراً ، ثم يقدمه في صورته الأصلية ، ويعزفه بمصاحبة الدف ، وبعدها يقدم العازف المنفرد فقرات تكنيكية لأظهار براعته ، ثم مايلبث أن يعود اللحن في صورته الأصلية من جديد . ثم يتبادل العازف المنفرد أداء اللحن تسارة مع الآلات الوترية ، وتسارة أخرى مع آلات النفخ ، حتى تختتم الحركة في قوة ووضوح .

الحركة الثانية : بطيئة وذات طابع غنائى ويقدم فيها المؤلف اللحن السابق مخوراً وبصور مختلفة ، وقرب نهاية الحركة يؤدي العازف المنفرد فقرات تظهر براعته التكنيكية .

الحركة الثالثة : سريعة ونشيطة وهي مبنية كذلك على نفس اللحن الشعبى (يا حسن ياخولى الجنية) . وتبدأ بعزف من الأوركسترا ، ثم يسمع العازف المنفرد ، وبعدها يؤدي الألحان بالتبادل مع بعض آلات الأوركسترا أحياناً ، ومع الأوركسترا كاملاً في أحيان أخرى ، حتى تنتهى الحركة في قوة ونشاط .

٤ - كونسيرتو الناي ، في مقام الراست :

وقد كتبه عطية شرارة عام (١٩٨٠) وحركته الثالثة مبنية على لحن (أذان الصلاة) عند المسلمين . وقد جاء الكونسيرتو في ثلاث حركات على النحو التالي :

الحركة الأولى : سريعة ويظهر فيها الناي منذ اللحظة الأولى بطابعه المميز مؤدياً الحاناً مسترسلة ، ثم يتبادل الحوار اللحنى مع باقى الآلات المصاحبة له ، حتى تختتم الحركة .

الحركة الثانية : بطيئة ويغلب عليها طابع الهدوء والتأمل .

الحركة الثالثة : سريعة ، ويسمع خلالها لحن (أذان الصلاة) عند المسلمين ، ويؤديه عازف الناي منفرداً ، ثم يتبادل الحوار الموسيقى مع باقى الآلات ، ثم يقدم فقرة تشبه الكادENZA ، يستعرض فيها عازف الناي براعته فى الأداء وخاصة فى الجانب التكنيكي ، ثم ينضم لباقى أعضاء الفرقة حتى تختتم الحركة فى سرعة وقوة

● المتتالية العربية :

وترجع هذه المتتالية العربية الى عام ١٩٦٨ ،

استخدام القوالب الموسيقية العالمية في موسيقانا العربية المتطورة . وقد جاءت حركات السيمفونية الأربعة على النحو التالي :

الحركة الأولى : سريعة ومبنية على اللحنين الشعبين (عطشان يا صبايا) و (خد البزه واسكت) . وقد استطاع المؤلف أن يستغل امكانيات الأوركسترا السيمفوني الكبير في عرض الحانة وفي استثمارها ، مستغلا قدراته على الكتابة الأوركسترالية الفعالة .

الحركة الثانية : معتدلة السرعة وفي استطالة ، وهذه الحركة بوليفونية الأسلوب ، وتعتمد على بعض الألحان الشائعة نذكر منها لحن (آه يا زين) .

الحركة الثالثة سكرتسو "Scherzo"
يفيض بالحيوية ويعرض خلاله المؤلف اللحن المعروف (على دلونة) إلى ذلك قسم الثلاثية ، ويستغل المؤلف في هذه الحركة الإيقاع العربي الصميم $\frac{10}{8}$ وهو السماعي الثقيل ، مما يعطى هذا القسم بصفة خاصة ، والسيمفونية بصفة عامة ، لونا مميزا ثم يعاد الاسكرتسو مرة ثانية .

الحركة الرابعة : تستهل بمقدمة بطيئة وذات طابع غنائي يبرز خلالها اللحن الشائع (حول ياغنم) إلى ذلك القسم الأساسي من الحركة ولحنه الأساسي هو نفسه لحن المقدمة ، أما اللحن الثاني فيقدم من الكورانجليه ، وهو يعتمد على لحن الأذان (الله أكبر) ويستعرضه المؤلف من المجموعات المختلفة . إلى ذلك قسم التفاعل والتطور متبوعا بإعادة عرض المادة اللحنية الأساسية ، وتختتم الحركة في رقة ونعومة .

٢ - كونشيرتو القانون والأوركسترا :

أتمه المؤلف في الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩٦٦ . وفي هذا الكونشيرتو استخدم آلة موسيقية محلية ، كما بنى حركاته الثلاث على ألحان دينية اسلامية . وقد جاءت على النحو التالي :

الحركة الأولى : متوسطة السرعة Allegro Moderato ، وتعتمد على التكبيرات والتعليقات

التي تتردد في صلاة العيد في الأقطار الاسلامية ، وتقدمها أولا الأوركسترا كاملة في قوة ووضوح ، ثم يؤديها العازف ويعيد تقديمها بأشكال مختلفة . وتتميز هذه الحركة باستخدام الايقاعات العربية الأصلية ، ويزيد تنوعها في عرض الموسيقى في قوة وحيوية .

الحركة الثانية : بطيئة وغنائية Andante Molto Cantabile وتبدأ في نعومة ثم نستمتع إلى لحن تمهيدي من آلة القانون يتميز بالصفاء ويعتبر خير مهاد للحن الأساسي للحركة « طلع البدر علينا » الذي يتردد في الأسماع منذ هجرة رسول الله صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة ، وتقدمه أولا آلات النفخ النحاسية ، ثم تستعرض الآلات الوترية في قوة وعنف وتجاوبها آلات النفخ الخشبية في تسلسل يتميز باليسر والسهولة مع عرض كامل لامكانيات آلة القانون .

الحركة الثالثة : سريعة دون اسراف Allegro ma non troppo وتعتمد على لحن الأذان الذي يتردد في الأقطار الاسلامية للدعوة للصلاة . ويبدأ العازف المنفرد بتقديم اللحن الأساسي ثم يتبعه الأوركسترا كاملا بعرض سريع للحن ، وبعد فقرة انتقالية نستمتع إلى الألحان الأساسية للحركات السابقة في أشكال مختلفة ومتداخلة في أسلوب كونتراپونطى لم نألفه من قبل في المؤلفات العربية ، وتختتم الحركة في قوة وعنف . وهكذا نجد أن رفعت جراحة قد استخدم آلة موسيقية محلية ، وألحانا دينية اسلامية قوية التأثير على سامعيها .

خامسا : جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ - ١٩٨٨)
تناول جمال عبد الرحيم العديد من الألحان الشعبية المصرية بالمعالجات الموسيقية المختلفة . وقد جاءت على النحو التالي :

١ - كتب عام ١٩٥٥ ست تنويجات حرة على لحن شعبي مصري ، للبيانو المنفرد .

٢ - كتب صياغة بوليفونية جديدة لست أغاني شعبية مصرية ، ليؤديها كورال من النساء والرجال ، عام (١٩٦٨) وتلك الأغاني هي : (الحنة - الواد ده ماله - البطة - البدوية - روق القناني - مرمر زمانى) . وقد أعاد المؤلف

كتابتها للكورال والأوركسترا تحت عنوان (ملاح مصرية) في أكتوبر عام ١٩٧٧ .

٣ - كتب تنويعات سيمفونية على لحن مصرى للأوركسترا عام (١٩٦٨) . وقد سجلتها وزارة الثقافة المصرية على اسطوانة عام (١٩٧٣) .

٤ - كتب فانتازيا على لحن شعبى للفيولينة والبيانو ، فى (مارس ١٩٧٠) .

٥ - كتب صياغة بوليفونية جديد لثمان أغان شعبية مصرية للأطفال (٧٣ / ١٩٧٩) ، وقد سجلتها الهيئة المصرية العامة للكتاب فى اسطوانة عام (١٩٧٩) ، بمناسبة العام المولى للطفل . وتلك الأغاني هى :

(الثعلب - قطتى - يا ديمتى - كان فيه واحدة ست - هنا مقص وهنا مقص - غاغو - ياعم يا جمال - حج حجيج) .

٦ - كتب فانتازيا على لحن شعبى للفيولينة والأوركسترا عام (١٩٧٧) ، على أساس اللحن الشعبى (الواد ده ماله) .

وقد حاول جمال عبد الرحيم فى معالجاته السابقة للألحان الشعبية المصرية ، أن يحافظ على الطابع المميز لها ، وفى نفس الوقت قدمها فى معالجات فنية جديدة ، أظهرتها فى ثوب جديد وموفق .

سادسا : دكتور سيد عوض (١٩٢٦) .

فانتازيا للعود والأوركسترا : كتبها المؤلف عام ١٩٨٤ ، وهى وإن كانت من حركة واحدة

متصلة ، إلا أنه يظهر بوضوح إمكان تقسيمها الى عدة أقسام تستهل بالقسم الأول وهو بمثابة المقدمة أو التمهيد للعمل كله . يلى ذلك القسم الثانى وخلالله يعبر المؤلف عن الانسان المتحضر

عندما يتعرض لمصاعب الحياة وما فيها من مأس ثم ينتقل الى القسم الثالث ، ويعبر فيه المؤلف عن

(التأمل والتفكير) فى محاولة للتجاوز عن المواقف الصعبة فى الحياة ، والتي يمر بها الانسان

بالشكل الذى أراده الله ، وهذا الحزن يعكس الايمان بالله . وتتميز موسيقا الفانتازيا بالتوازن الكامل بين الأجزاء الانفرادية لآلة العود ، والأجزاء

الخاصة بآلات الأوركسترا يبرز خلال التدفق اللحنى للحوار بين آلة العود وآلات النفخ الخشبية ، فى حوار أخذ تشارك فيه التوزيعات فى أسلوب ينم عن مقدرة المؤلف على الكتابة لآلات الأوركسترا فى تفهم كامل . وفى النهاية يعبر عن الأمل وضرورة استمرار الحياة .

سابعا : ميشيل المصرى (١٩٣٣) .

استخدم فى العديد من مؤلفاته آلات شعبية وتقليدية ، نذكر منها :

١ - الموسيقى التصويرية للمسلسل التلفزيونى (الشك) استخدم فيها آلة السلامية الشعبية ، وأسند اليها دورا رئيسيا مع الأوركسترا السيمفونى .

٢ - الموسيقى التصويرية للمسلسل التلفزيونى (من قصص القرآن الكريم) استخدم فيها آلتى ناي وسلامية مع الأوركسترا .

٣ - موسيقا فيلم (الشيطان يغنى) أضاف المؤلف آلة عود الى الأوركسترا .

ثامنا : هانى مهني (١٩٤٨)

مؤلف موسيقى من الجيل الثالث ، استخدم آلات شعبية وتقليدية فى مؤلفات نذكر منها مايل :

١ - موسيقا المسلسل التلفزيونى (يوميات نائب فى الأرياف) واستخدم فيها آلات (عود - قانون) و (سلامية - ربابة) .

٢ - موسيقا فيلم (وضاع العمر يا ولدى) استخدم فيها آلات (ناي - آلات ايقاع عربية) .

٣ - موسيقا فيلم (الف بوسة وبوسة) استخدم فيها آلات (قانون - دف - طبله) .

تاسعا : عمر خيرت (١٩٤٨) .

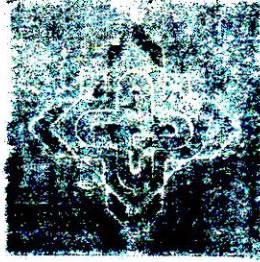
مؤلف من الجيل الثالث ، استخدم فى مؤلفاته آلات مثل (الناى والعود والقانون والدف والطار) وذلك على سبيل المثال فى الأعمال التالية :

١ - موسيقا فيلم (ليلة القبض على فاطمة) .

٢ - مختاراته الموسيقية التى عنوانها
(رؤيا) .

وتدعيمها بلون موسيقى خاص يميزها عما عداها
من المؤلفات . وهم فى ذلك قد لجؤا الى استخدام
الألحان الشعبية أو الآلات الشعبية ، أو الآلات
الموسيقية التقليدية المحلية مثل (الناي - العود -
القانون - الدف) . وقد نجح أغلبهم فى توظيف
تلك العناصر لخدمة مؤلفاتهم وتدعيمها .

وهكذا نجد أن المؤلفين الموسيقيين المصريين
الذين أشرنا اليهم قد استخدموا فى مؤلفاتهم
عناصر شعبية وقومية محلية لاثراء أعمالهم



المراجع :

- (١) أحمد المصرى : تعليق على برامج حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى بتواريخ (١٩٦٣/٧/٢٠ - ١٩٦٤/١/٤ - ١٩٨٢/٢/٢٥ - ١٩٨٥/١/١٨ - ١٩٨٥/٤/١٢ - ١٩٨٥/٦/٢٨ - ١٩٨٦/٥/١٦ - ١٩٨٩/١/٦) .
 - (٢) د. زين نصار : اتجاهات فى الموسيقى المصرية المعاصرة . مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، المجلد الأول العدد الثانى ، شتاء ١٩٨٦ .
 - (٣) محمود كامل : تذوق الموسيقى العربية - اللجنة الموسيقية العليا ، سلسلة الكتب الثقافية ، الناشر محمد الأمين ، القاهرة ، ١٩٧٩ .
 - (٤) لقاءات شخصية مع كل المؤلفين الأحياء الذين ورد ذكرهم .
 - (٥) تسجيلات صوتية للأعمال التى ورد ذكرها .
 - (٦) أغلفة اسطوانات الأعمال التالية :
خيرت : السيمفونية الشعبية (الثانية) .
خيرت : المتتالية الشعبية .
جوانة : كونشيرتو القانون والأوركسترا .
- ولم يذكر عليها اسم كاتب التعليقات ، وإن كنت أرجح أن يكون الأستاذ أحمد المصرى ، الذى يكتب التعليقات على برامج حفلات أوركسترا القاهرة السيمفونى منذ انشائه عام ١٩٥٩ وحتى الآن - أطال الله عمره - وأسلوبه معروف ومتميز ، ولا يخطئه متخصص ، أو محب لفن الموسيقى .

حَلَقَةُ الرَقْصِ
المُسْتَوْحَاةِ
من نهر النيل
عند أهل النوبة

الغريد

محيي الدين شريف

عندما تعيش مجموعة بشرية في مكان واحد لفترة أجيال متعاقبة ، فإن عاداتها وتقاليدها تترابط متداخلة مع مكونات تلك البيئة المكانية ، وتتحد معها في نسيج واحد ، حتى أن خيوط ذلك النسيج تصير كخيوط الطول والعرض في تداخل متين . وإذا ما سحبت منها أو انتزعت خيوط الطول أو العرض مرة واحدة ، فإن النسيج يصبح مهلهلا .

وتكون هذه هي الحالة التي حدثت لأهالي منطقة النوبة القديمة عندما تم تهجيرهم من مكانهم الذي عاشوا فيه على مدى أجيال وأجيال حتى عام ١٩٦٤ بسبب من قيام سد أسوان العالي وأعيد تسكينهم في المواطن الجديد شرقي مدينة كوم أمبو وذلك مكان مختلف البيئة عن موطنهم السابق .

أما المكان القديم (النوبة القديمة) قبل التهجير ، فقد كان ضفتي النيل الشرقية والغربية بطول ثلاثمائة كيلو متر جنوبا من أسوان (مكان السد العالي) حتى حدود السودان بعدد خمس وأربعون قرية .

وفي ذلك المكان قبل التهجير ، عاش النوبيون على مدى آلاف السنين يتوارثون عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم في إطار نسيج البيئة المكانية بنيلها الخالد المدار . حتى أن تلك العادات والتقاليد والمعتقدات كانت مرتبطة بشكل يكاد يكون عضويا مع النيل الذي قدسه الأجداد عهدوا في الماضي البعيد .	أما المكان الجديد (النوبة الجديدة) فهو بعيد تماما عن البيئة النيلية بمجرى النيل الساحر
--	--

(★) الأراغيد : وينطق حرف الغين بين الجيم والفين ولذلك قد يدونها البعض أراجيد بدلا من أراغيد على الرغم من أن حرف الجيم غير شائع في اللهجة النوبية .

وكتبان النخيل الحانية على ضفتيه بامتداد انتشار
القرى فى القديم فوق الضفتين .

ومع التقاليد والمعدات المكانية ، فقد كانت
كذلك ممارسات أشكال الفنون التلقائية
والابداعات الانسانية فى ذات نسج البيئة
المكانية ومنها فن (الرقص) .

وقد عرفت المجتمعات البشرية فن (الرقص)
منذ بدايات نشأتها على وجه الخليقة . وظلت
وسيلتها فى التعبير عن احساساتها ، فتجسست
التعبير بتلك الوسيلة (الرقص) عن نفسها
ومشاعرها الوجدانية بالتوقيع الحركي ، ليكون
الرقص الشعبي فى واقعه تعبيراً عن الروح وعن
النفس كفن متميز .

ولذلك فان هذا الفن الاصيل ، القديم قدم
الانسان ، لم يكن أبدا مجرد حركات ،
أو اهتزازات جسدية . بل كان تعبيراً حركياً
يجسد فى محتواه مشاعر وأفكار الأفراد
والجماعات ، وحتى تطلعاتهم وآمالهم كذلك .

ولفن الرقص وظيفة اجتماعية ، وفيه طقوس
متوارثة ، ومعتقدات وعادات وتقاليد كل مجتمع
بشرى ، وذلك علاوة على فنون الغناء والموسيقى
والأزياء ، والكثير من الفنون الابداعية لذات
المجتمع متضمنة فى ذات الفن .

ومن الرقصات الشعبية الجماعية تلك الرقصة
التي تؤدى عند أهل النوبة ويسمونها (أراغيد)
بمعنى حلقة الرقص أو الرقص بمعناه المطلق .

وللتعرف على هذه الرقصة (أراغيد) التراثية،
فان علينا أن نتأمل بالتجليل ما قاله فنان شعبى
بسيط بتلقائية صادقة .

[٠٠٠ الأراغيد ، عبادة عن حلقة ، يكونها
مجموعة من عشاق الغناء والرقص مع الايقاع
وضربات الكفوف . قتبنا الدفوف ايقاعاً منعماً ،
ويعلو صوت الغنى ، وتجاوب أصوات النساء
بالرد ، وضربات الكفوف من الشباب والرجال
المنظرين ، ليختلط هذا مع ذلك ، مكوناً نغماً
يملا الحلقة بالموسيقى (مزىكا) ٠٠٠ وتكون فى
النهاية لجة من الانغام المنسجمة داخل حلقة من

الراقصين ٠٠٠ فتسبح فيها الفتيات الجميلات
الحالات ، وكانهن حوريات تسبح فى ماء نهر
النيل أو مأخوذات مع تياره ٠٠٠ تيار النغم
السحري ٠٠٠٠]

وكان نهر النيل يمتد على طول مواقع قرى
النوبة ٠٠ وبذلك فان مياهه الدافقة فى حيوية ٠٠
ولونه الأزرق السحري ٠٠٠ وأعماقه الشفافة فى
لا نهائيه كأنها عوالم سحرية ٠٠ فكان لكل ذلك
تأثيره على نفوسهم . وتكوين معتقدات عندهم .
فالنهر (النيل) مع كل هذا وذاك هو المعطاء
للخير والخضرة والرخاء لهم . فتكون الرقصة
(الأراغيد) محاولة أو استلهاماً من تلك اللجة
السرمدية من الماء الطهور ، الراقصة موجاته فى
نغم ورتابة . ويعبرون عنه فى حلقة الرقص
(الأراغيد) بلجة النعمة لتسبح فيها الفتيات
راقصات فى محاكاة للسباحة . وذلك بدفع
اليدين أماماً وخلفاً وتحريك الجسد والقسمين فى
تناغم مع الايقاع وكانهن سباحات فاتنات فى لجة
النغم ٠٠٠ وهو ما سعى الى توضيحه ذلك الفنان
الشعبي فى وصفه لرقصة ال (أراغيد) كما
أسلفنا .

ان حلقة الرقص هناك يتجمع فيها ، أو حولها،
كل أهل العروسين وأقربائهم وجيرانهم وأغلب
أهل القرية من الجنسين . ويكونون دائرة
جانبا منها للنساء والفتيات . وباقي الدائرة من
الرجال والشباب المتحفز للرقص وضربات
الكفوف . وفى جانب النسوة وأمامهم يجلس
(العريس) سلطان الزفة على كرسى ولا جالس
غيره ٠٠٠ فهذه ليلته . (المعتاد أن تعقد حلقة
الرقص هذه ليلة الزفاف) .

ويبدأ الايقاع الخاص بالأراغيد بواسطة ثلاثة
يوقعون على ثلاثة دفوف (تار) ٠٠٠ وهو ايقاع
معروف باسم (نفرشاد) أو (المنقرش) بمعنى
المزخرف ٠٠٠ وهو ذات زمن مركب ، حتى أنه
يستغرق زمن (مازورة) موسيقية كاملة ويجيد
توقيعه على التار أبناء النوبة بحس تلقائى .
و (نفرشاد) هذا ، لابد وأن يعزف على ثلاثة
وفوق (تار) ٠٠ دف للايقاع الأساسى المؤدى
للجملة الايقاعية كاملة ومستمرة . والآخران



وذلك فى جملة موسيقية تضاهى نفس
(مازورة) زمن ايقاع (نفرشاد ، ومع الميل
للأمم ... والقفز الى داخل الحلقة (لجة النغمة)
والعودة بقفز متناغم مع الايقاع الى حافة الحلقة ..

وفى تلك الأثناء يكون المغنى قد ارتفعت
عقيرته بالغناء مع مشاركة النسوة
والفتيات بالرد (كورس) ... وزغاريد
الاستحسان والانطراب منهن فى فترات .. تزداد
معها حرارة الرقصة (أرغيد) .

ومن كل ذلك تتكون لغة النغمة التى أسلفنا
ذكرها لتسبغ فيها الفتيات الجميلات فى كامل
زينتهن ، تمرجن أيديهن كحركة السباحة مع
ارتعاشة الجسد وتسبيل العيون كالحلمات ..
أو الماخوذات لعالم السحر والنغم .. وذلك فى
رتابة منغمه تحاكي حركة النيل المستوحاة عنه
رقصة (أرغيد) فى النوبة .

للتقطيع أو التزمين . ليكون فى مجموعة الايقاع ،
المسمى عندهم (نفرشاد) أو الايقاع المزخرف .

وبشيء من التأمل فى ذلك الايقاع . نجد أنه
يتنوع حدة وغلظة فى استمرارية من علو
وانخفاض ... موحيا فى احساس السامع
المتتبع حركة سريان النيل ، وتموجاته ، وضربات
على صفحة النهر السارى . وحدة صوت ضربات
الموجات عند ارتطاماتها بحواف الشاطئين . بل
وعمق وضجالة المجرى فى أحياب من الايقاع ..
وهكذا ...

هذا ويشارك الشبان والرجال الأقوياء بالتفافز
وضربات الكف حسب نغمة الايقاع وفى ضربات
مكملة له أو منغمة له ... وبين كل دفقة من
ضربات الكف يزومون فى جماعية منظرية ،
بنغمة فى كلمات تقول .

[هلا .. هلا .. أيوه .. هلا هلاه ...

[هلا هلا]

بان سبب ذلك هو بملهم فى المكان الجديد عن النيل وهو المستوحى منه أصلا تلك الرقصة .. والذى كان - دون شك - مؤثرا فى نسج حياتهم وممارساتهم اليومية من معتقدات وابداعات وتقاليد .

ان بصمات المكان والبيئة الجديدة صارت تشكل وتؤثر فى تقاليدهم وعاداتهم وفنونهم وضمنها فن الرقص الجماعى (أراغيد) . وذلك أمرطبيعى عندما يكون المكان غير المكان .. والبيئة غير البيئة ..

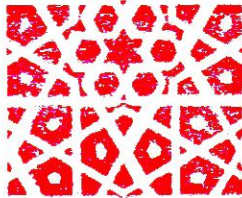
والدارسون والمهتمون بتراث الشعوب والجماعات الانسانية ، يعرفون مدى تأثير المكان والبيئة فى تلك المجالات .. ومن ذلك ما هو معروف من أن رقصة (الجاله) مستمدة .. أو مستوحاة .. من طبيعة الصحراء عند البدو والرمال الناعمة .. وانغراس الأقدام بها .. وما الى ذلك .. وكذلك اقصية (التحطيب) المعروفة مستوحاة من التعامل مع الأيدي الخشبية للفؤوس وأدوات الزراعة الأخرى . عند أهل الصعيد وغيرهم .

ومع ذلك فان الاعداد .. وما يسبق رقصة النوبة (أراغيد) جدير بالدراسة المستفيضة .. لأنها من المناسبات التى يمارس فيها الانسان كل ابداعاته الفنية .

وحلقة الرقص هذه تكون زاخرة بشتى مظاهر الابداع من الأزياء الشعبية ذات الألوان الزاهية والمتنوعة ، والتى ترتديها نساء النوبة تحت الرداء الهفاهف بما يسمونه هناك (جرجار) .. والذى يحاك من قماش أسود شفاف بكرانيش فى الأكمام والوسط والذيل .. وفى مناسبة الأفراح فانهم يتزين بأنواع متنوعة من الحل المصنعة من معدن الذهب والفضة ... والعاج والخرف وشرائح الجلود الملونة .. ويبالغن فى ارتداء كميات منها عند ممارسة فن الرقص فى حلقاته الجماعية .. مما يحدث (شخصخة) متناغمة مع الايقاع عند الاهتزاز بالرقص .

وعندما تتوسط الفتيات حلقة الرقص فى كامل زينتهن راقصات سابحات فى موج الايقاع . فان الرجال والشباب المشاركون يتفافزون فى حركات تمثل الغطس فى لجة النغمة ... أو السباحة فيها ... فى خيلاء ، لعرض قوتهم للفتيات الراقصات السابحات .

والجدير بالذكر بعد ما أوردناه .. أن رقصة (أراغيد) هذه قد بدأت فى الانقراض . أو الاختفاء بتفاصيلها الموضحة .. وذلك بعد أن تم تهجير واستيطان أهالى النوبة فى موطنهم الحالى شرق كوم أمبو .. وهو الأمر الذى يوحى





عصام الدين حسن أبو العلا

كانت النظرة الى عروضنا المسرحية الشعبية العربية ، نظرة متعالية من قبل دراسى الفن المسرحى ، حتى قامت الدعوات الى اقامة مسرح عربى ذى هوية عربية فى أوائل الستينيات من هذا القرن . وقد وجه اصحاب هذه الدعوة نداءهم الى الباحثين والفنانين ، يحثونهم على البحث فى تراثنا العربى الفنى لمعرفة المقومات التى تمثل خصوصية الفرجة عند العرب . وبذلك اعترف معظم الدارسين بأهمية فنون الفرجة عند العرب من خيال الظل والأراجوز وصندوق الدنيا وشاعر الربابة . فاعتبرها البعض بلورا لفن المسرح ، وأطلق عليها آخرون اسم الظواهر المسرحية .

بين جنباته شكلا جماليا وجوهرا فكريا وفيضا من المشاعر والأحاسيس . وإذا أردنا أن نحكم على مجتمع ما ، بأنه ينتج حفلات مسرحية أو لا ، فاننا نبحث بذلك عن المقومات الأساسية التى نعرف بها الفن المسرحى ، مثلنا فى ذلك مثل الباحث عن معرفة الانسان - المادة ، من خلال هيكله العظمى المجرد ، بعيدا عن لون البشرة أو العينين أو الشعر . اننا بذلك نود أن نبحث عن حقيقة الشئ / المسرح بشكل عام دون الخوض فى التفاصيل ، التى بها يفرق مسرح الشرقيين عن مسرح الغربيين .

فاذا درسنا الفن المسرحى - كمنشأ انسانى مجرد - دون الاهتمام بالتفاصيل التى ترتبط أشد الارتباط بهوية المسرح القومية ، سنجد أن الفن المسرحى يقوم على أربع دعائم أساسية هى : الشخص - المتفرجون - الفكر أو الموضوع - اللقاء الحى فى مكان ما .

ويعد هذا الاختلاف بين الدارسين ، أمرا يتطلب الدراسة والتقصى فى حقيقة عروض الفرجة الشعبية العربية : إذ أن كلمة بذور أو تعبير ظواهر يدلنا على شقة التطابق بين هذه الأشكال الفنية ، وبين الفن المسرحى . فاما أن تكون هذه الأشكال الفنية مسرحا ، أو تكون شيئا آخر وإذا كانت هذه العروض الفنية الشعبية قد وجدت رواجاً بين الشعوب العربية المختلفة ، فما هى الملامح المشتركة بينها جميعا ؟

★ عودة الى أوليات الفن المسرحى :

ليس من الصواب أن نقف عند حدود ظاهرة انسانية ، أو أحد الأنشطة الاجتماعية الانسانية ، موقفا أشبه بعين الكاميرا الجامدة ، التى تنقل هذه الظاهرة أو ذلك النشاط نقلا صوريا يخلو من ايضاح المغزى الذى وجدت من أجله ، أو الجوهر الذى به تكون الأنشطة الانسانية حية نابضة . خاصة وأن فن المسرح ، فن يحوى

أولا : الشخص - الممثل :

يعرف اصطلاح (ممثل) معجميا على انه « من يؤدي شخصية فى عرض درامى أو هو من يحترف التمثيل » . وإذا ما أهملنا شرطية الاحتراف ، فاننا - تبعا لهذا التعريف ، أمام عاملين أساسيين لحدوث عملية التمثيل أو التشخيص هما :

- **الأول : شخص :** له ذاتيته ، وهويته المستقلة . يتواجد بالجسد والفكر والمشاعر ، ويتمتع بالحرية فى ابتكار الأداء المناسب .

- **الثانى : شخصية :** لها ذاتيتها وهويتها المستقلة أيضا ، ويتم التعبير عنها عن طريق الدور المكتوب ، كما يتم أدائها عبر الممثل (١) .

ولهذا فان الترجمة الدقيقة للكلمة Actor هنا هي (الشخص) وترجمة عملية الـ Acting ، ليس مجرد الفعل وانما (التشخيص) ، أى أن يقدم شخص ما شخصية ما عبر عملية التشخيص . ولكى يقدم الشخص شخصية ما ، فانه اما أن يقدمها عبر الكلمة : الأداء الصوتى المعبر عن فكر الشخصية وحالتها النفسية ، أو عن طريق الصورة : الایماء والحركة ، أو بهما معا . وهذا ما سوف نقوم بدراسته فى عروض الفرجة الشعبية العربية .

ثانيا : المتفرجون :

المتفرج هو القطب الثانى ، من أقطاب العملية المسرحية ، وبدونه أيضا لا يمكن أن تقوم العملية المسرحية .

ان المتفرج ، وذوقه الجمالى ومعتقداته الفكرية ، هو الذى يصبغ العملية المسرحية بالصبغة المحلية ، وهو الذى يضيف عليها عامل الخصوصية والمحلية . والمتفرج يفرض طبيعة عملية التلقى ، وآليات الفرجة ، فقد يعبر عن استحسانه بالتصفيق أو الصفير أو نثر الزهور أو كلمات الاستحسان أو الانصات التام ، كما قد يعبر عن رفضه وعدم تقديره لما يراه بالصياح أو بالسب أو يرمى الممثلين بالأجسام الصلبة أو قد يهجر دار العرض .

المهم هو انه يعبر عن استحسانه أو استهجانته للعرض المسرحى فى كل بقاع الأرض . وهذا نفسه ما قد يشجع الشخصين ، أو ينبههم بأنهم خرجوا عن دائرة اهتمامه .

ان الظروف الحضارية هي التى تبني المتفرج بناء (فكريا وجماليا) خاصا ، وهي نفس الظروف التى تجبر الفنان المبدع على ضرورة تسيير قنوات ابداعه فى حدود النسق الفكرى والجمالى للمتفرج .

وهذا ما يبرر لنا عدم تقبل الجمهور الفرنسى، لأعمال المؤلف الانجليزى ويليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) حينما عرضت مسرحياته فى باريس فى القرن الثامن عشر ، واعتبروا أن استخدام كلمات مثل فأر أو منديل ، هو خروج عن نسق الذوق العام الذى يتسم به الجمهور الفرنسى . ولهذا فاننا لانحكم على أى من الطرفين (درامات شكسبير والجمهور الفرنسى) ، بأن أحدهما يتسم بالسمو والآخر بالبدائية ، وانما نحسب ، للانصاف - كل منتج فنى فى حدود ظروف متفرجية الفكرية والجمالية .

ثالثا : الفكر - الموضوع :

العند الثالث من عماد العملية المسرحية هو عند : الفكر - الموضوع . اذ لا يمكن أن نتخيل مشخصا يؤدي أفعالا درامية ، الا اذا توافر شرط الفكر مهما كان مسطحا ، والموضوع الذى يحتوى على شخصيات مهما كان مرتجلا .

ان فن الفرجة المسرحية ، مهما خلا من التهيؤ والاستعداد ، ومهما اتصف بالتلقائية والارتجال ، هو فن يحتوى على جماليات موضوع يطرح فى طياته تيارا فكريا وشعوريا من الشخص الى المتفرج

وإذا نظرنا نظرة متأنية الى كافة الأشكال الدرامية ، سنجد أنها تحتوى على عدة عناصر أساسية ، تدخل كلها - فى لغة الاعلاميين - تحت مسمى (الرسالة الفنية) . أو على أقل تقدير تحت مسمى (الفكر - الموضوع) ، وهذه العناصر هي :

١ - شخصية لديها رغبة فى تحقيق هدف ما ،

متوسلة في ذلك بأشخاص مساعدين ، للوصول الى هذا الهدف .

٢ - شخصيات ، أو ظروف - ذاتية أو موضوعية - تشكل عقبات للحيلولة دون وصول الشخصية الرئيسية الى تحقيق هدفها .

٣ - للشخصية تعبير ذاتي ، يرد على لسانها ، يعبر عن حالها ، ويعطى بعض المعلومات عن نواياها .

٤ - هناك استعارة للمكان الذي تحيا فيه الشخصيات . اما أن يجسد - كما في حال المسرح الغربي - أو يتم استعارته عن طريق السرد - كما في حالة مسرح الشرق بعامة .

٥ - هناك استعارة للزمن الذي تدور فيه الأحداث ، ويتم التعبير عن ذلك : اما بالانتقال في الزمن مباشرة - كما في حال المسرح الغربي - حيث نفهم من سياق الحدث التالي أننا بصدد تقلة زمنية ، أو بالإشارة اليه - كما في مسرح الشرق بعامة .

٦ - هناك أحداث تعبر عن الشخصية في حال فعل .

تتوفر هذه العناصر كلها في أى موضوع للمفرجة المسرحية ، سواء كانت من المسرح الغربي ، أو مسرح الشرق الأقصى ، أو المسرح العربي القديم كما سنرى .

رابعا : المكان - اللقاء الحى :

لا يمكن أن تتم الفرجة المسرحية الحية دون مكان يجمع بين الأعمدة الثلاثة التى عرضنا لها آنفا ، فى لحظة واحدة ، هى لحظة الفرجة ذاتها . بعيدا عن تحديد طبيعة هذا المكان ، شكله ، وعلاقته بالمتفرج ، وعلاقة المتفرج بالفرجة . وسواء كان مسرحا ايطاليا (مسرح العلبة) أو مسرح الحلقة أو غير ذلك فان توافر عمد المكان لانشاء لقاء حى بين الفنان والمتفرج ، هو من ضروريات عملية الفرجة المسرحية .

وتعتبر هذه الأعمدة الأربعة : (الشخص والمتفرج والفكرة / الموضوع والمكان / اللقاء الحى)

من أهم الاساسيات التى ينهض عليها العمل المسرحى ، واذا خلت العملية المسرحية من احداها ، انتفت العملية المسرحية ككل ، وبالتالي ضاعت مفاهيم الفرجة المسرحية والوظائف التى تقوم عليها .

★ اساسيات المسرح والعروض الشعبية العربية :

أولا : الشخص :

يتوافر عنصر الشخص فى كل من فنون : خيال الظل والاراجوز وشاعر الرابابة . فاذا نظرنا الى فن (خيال الظل) سنجد أن « التمثيل فيه كان يتم بالوساطة : عن طريق الصور يحركها اللاعبون ، ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاولون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعا » (٢) . ولهذا فان الأداء التشخيصى المباشر هنا سيكون - بلا ريب - عن طريق الأداء الصوتى ، فالشخص يقوم بتمثيل الشخصيات صوتا ، وذلك بتشخيص انفعالاتها : الحزن ، الغضب ، الفرح ... الخ . لذلك فان شخص فن خيال الظل لابد وأن يتمتع بالقدرة على الأداء التشخيصى الصوتى ، حتى يكسب الصورة الجمادية المرئية - التى تعكس ظلها على الشاشة البيضاء - طابعا حيا . ان الشخص هنا لا يعبر عن حاله الآتى وانما يؤدى - عبر عملية التشخيص شخصية أخرى ، لذلك يغير من طبقات صوته بما يتلاءم والشخصية التى يعرضها . لهذا يمكننا القول ان عنصر الشخص متوفر فى فن (خيال الظل) .

وكذلك الحال بالنسبة لفن الارجوز ، الذى يتواجد فيه الشخص مباشرة بصوته ، وغير مباشر عبر الدمية . ومن الضرورى فى شخص فن الارجوز - شأنه شأن مثيله فى فن خيال الظل - أن يتمتع « بمواهب متعددة الجوانب . فنشخص النص كان يتطلب أصواتا مختلفة ، بل ولهجات مختلفة أيضا (٣) ، لأن شخصيات العرض من قوميات متعددة . وغالبا ما كان الأمر يتطلب الغناء كذلك وتسمع أثناء العرض أصوات الصفعات وضجة العراك ، ولهذا كان على الشخص أن يترك احدى يديه حرة كيما

ثانيا : المتفرجون - الجمهور :

يحمل المتفرج العربى مجموعة من الموروثات الفكرية والتقاليد الجمالية ، قد حددت طبيعة تلقى الرسالة الفنية . وقد دعت هذه الموروثات وتلك التقاليد الى أن يكون المتفرج متحكما فى طبيعة العمل المقدم له ، تحكما نهائيا ، وذلك لعدة أسباب :

(أ) لا توجد قوانين لضبط المتفرج ، وإنما القانون الوحيد الذى سرى فى العروض الشعبية هو أن يعرض الفنان ما يريده المتفرج .

(ب) ان العرض التمثيلى الشعبى - فى أغلب الأحوال - هو الذى يذهب الى أماكن تواجد المتفرج ، لذلك فان عنصر السيادة هنا للمتفرج لا للفنان .

(ج) لا يدفع المتفرج الأجر - فى أغلب العروض - الا اذا أعجبه العرض واستحسنه ، والذى يحدد القيمة المدفوعة هو المتفرج نفسه .

ومن الثابت فى الدراسات التى تناولت العروض التمثيلية الشعبية عند العرب ، أن هذه الفنون ، قد لقيت رواجاً بين المتفرج العربى القديم (V) .

ثالثا : الفكر - الموضوع :

ذكرنا عند حديثنا عن عنصر (الفكر - الموضوع) ، أن هناك ستة عناصر تتوافر فى الموضوع المرئى والمسموع فى العملية المسرحية ، لكى يمكن لنا أن نطلق عليها عملاً مسرحياً . ويمكننا أن ندرس هذه العناصر فى ضوء العروض التمثيلية الشعبية التى تقصد إليها بالدراسة على النحو التالى :

١ - الشخصية وهدفها الدرامى الذى تسعى الى تحقيقه :

تدخل الشخصية الى العمل الدرامى بغرض تحقيق هدف ما ، فإذا ما نالت هدفها - هدف الشخصية الرئيسية - فأننا نكون بصدد عمل مسرحى من نوع الملهاة ، وإذا لم تستطع ذلك ، أو ماتت فى سبيل تحقيقها هدفاً خيراً ، أصبح

يضرب بها على جبهته لأحداث تلك الأصوات . . . (٤) . ويعتبر الأداء الصوتى التشخيصى المباشر ، عنصراً يتطلب الإجابة فى التلوين الصوتى ، للتعبير عن مختلف مواقف جميع الشخصيات . كما أن على مشخص فن الأراجوز أن يكون ماهراً أيضاً فى التعبير بيديه أثناء تحريك الدمية - القفاز ، بشكل يتزامن مع خروج الأداء التشخيصى الصوتى ، لتبدو الدمية حية ، تتحرك وتعبّر عن الشخصية قدر المستطاع . ولهذا فان تواجد عنصر (المشخص) لا شك فيه ، ولأمراء فى قدرته على امتاع متفرجية ، بتصويره للشخصيات فى مواقفها المختلفة .

وفى حالة (شاعر الربابة) أو (الحكواتى) ، فإنه مشخص مباشر ، « يقوم بتقمص الشخصيات المختلفة ويؤدى بلهجات وطبقات صوت وانفعالات وحركات مختلفة ، تنبع من المواقف وتصورها . وهو يعبر امكانياته وكيانه الى كل شخصية يصورها فى كل موقف من المواقف ، تماماً كما يعبر الممثل امكانياته وكيانه الى الشخصية التى يمثلها فى كل موقف تمر به » (٥) .

ولهذا لا بد وأن تتوافر بعض الخصائص لشاعر الربابة « تمكنه من الأداء الجيد شعراً ونثراً ، ومن جودة اللفظ وسلامته ، وتوافر مقومات الصوت الواضح والإداء المقنع المؤثر ، كذلك قدرته على العزف ، وعلى التشكيل العضلى المقنع سواء فى عضلات الوجه أو فى التشكيل العام لعضلات الجسم » (٦) .

فشاعر الربابة يؤدى كل ما يقابله من شخصيات أداء درامياً ولهذا فهو يفصل فى أدائه بين التفاتة وصوت الشخصية المميزين ، عن الشخصية الأخرى . انه مشخص فريد لا يمتلك سوى مهارته التشخيصية المتميزة لكى يعجب به جمهوره ، فيجزلونه العطاء . وهذا يدلنا - فى نهاية المطاف - على توافر عنصر المشخص فى فن (شاعر الربابة) ، كما يتوافر فى فن (الأراجوز) و (خيال الظل) .

التساؤل الذى طرحناه آنفا ، وهو : هل سيحقق بطلنا رغبته الدرامية ؟ وكيف ؟

(ب) عقبات للحيلولة دون تحقيق هدف البطل :

ان تعارض الرغبات الدرامية للشخصيات ، من شأنه ان يولد صراعا دراميا داخل العملية المسرحية ، ويولد هذا الصراع لدى المتفرج متعة المشاهدة من خلال اثاره يعامل التشويق أو الترقب . فاذا تأملنا النموذج الذى عرضنا له لفن (خيال الظل) من بابة (طيف الخيال) ، لوجدنا أن العقبات التى تقف للحيلولة دون تحقيق رغبة (الأمير وصال) ، متجسدة فى سلوكيات (أم رشيد) تجاهه (٩) . ولهذا فان المتفرج ، حين يعلم من (أم رشيد) أنها سوف « تنصب عليه » ، يبدأ فى متابعة رحلة (الأمير وصال) فى سعيه للزواج . وهذا نفسه ما يثير الحس الملهى لدى المتفرج .

أما فى (فن الأراجوز) ، فان العقبات ، غالبا ما تتمثل فى شخصية أو شخصيات أخرى ، مثل (الشحات - البربرى) فى تمثيلتى (الأراجوز والشحات) ، و (الأراجوز والبربرى) . فهما يعكران صفو الأراجوز ، ونتيجة لكرم الأراجوز وتمتعه بكل ماهو طيب ، فانه ينساق وراء مشاكل هذه الشخصيات ، وما ان يعلم بأى خديعة منها ، حتى ينقلب عليهم بعصاته مزحزا اياهم عن عالمه .

تتضح العقبات بشكل أنضج فى فن (شاعر الرماية) ، حيث نجد العقبات الذاتية (التى تتعلق بإمكانات الشخصية) والعقبات الموضوعية (التى تتمثل فى الرغبات المضادة للأشخاص أو عقبات ممثلة فى أشياء) فى صورة محددة ومقنعة فى الآن نفسه . فاما العقبات التى تتمثل بالشخصيات الضدية ، فانها تتمثل فى رغبات متعارضة مع رغبة البطل ، وهذه الشخصيات - فى أغلب الأعمال - شخصيات تجنح الى الاستغلال والظلم والطفيان . ففى سيرة (عنتره بن شداد) نجد عقبات ذاتية وأخرى موضوعية ، فاما الذاتية فهي ممثلة فى أن لون عنتره هو الأسود ، أما العقبات الموضوعية فهي ممثلة فى التقاليد الاجتماعية التى تعترف بالرق من ناحية ، وقيمة

العمل المسرحى هذا من نوع المأساة . فاذا نظرنا الى بابة من خيال الظل مثل بابة (طيف الخيال) التى ينسبها الدارسون الى (ابن دانيال) ، سنجد ان شخصية البطل (الأمير وصال) تعلن عن رغبته وهدفها الدرامى فى افتتاحية البابة ، وهى تلك الرغبة التى ستسعى الى تحقيقها طوال المواقف الدرامية المختلفة لهذا العمل ، وهى تعلن هذه الرغبة قائلة لأم رشيد : « ما طلبتك الا لتزوجينى ، والى غيرك فلا تحوجينى ، وأريد هذا العروس تكون درية اللون ، حسنة الكون ، ملفوفة البدن ، لا رقيقة ولا مفرطة السمن ، أسيلة الخد ، قائمة النهد . . الخ » (٨) .

ان رغبة الأمير وصال هنا واضحة ، لذلك فان المتفرج يستطيع أن يتتبع مسارها داخل شبكة الرغبات الدرامية للعمل الدرامى ككل . وسبب هذا التتبع والاهتمام من قبل المتفرج ، هو استثارته بعنصر تشويق درامى ، متمثل فى طرح سؤال فحواه : هل ستتحقق رغبة الأمير وصال ؟ وكيف ؟

واذا بحثنا عن هذا العنصر فى (فن الأراجوز) ، سنجد أن رغبته الدرامية ، تتمثل فى أغلب عروضه ، فى أن الأراجوز يكون فى بداية العرض فى حالة من السعادة والبهجة ، ولكن يتدخل شخص ما (ممثلا فى البربرى أو الشحات أو غير ذلك من الشخصيات) ويعكر صفو حياة الأراجوز ، ويكون هدف الأراجوز ورغبته الدرامية متمثلا فى ازالة هذا الشخص الغريب ، ليعود الأراجوز الى حالة غناؤه ونشوته .

أما (شاعر الرماية) أو (الحكواتى) فانه يعرض شخصيات بطولية ، تحمل بين طياتها رغبة درامية سامية : فاما أن تنار ثار الشريف المظلوم ، لكى تسترد حقوقها وكرامتها ، كما فى سيرة (أبو زيد الهلالي) ، أو (ذات الهمة) ، أو يطلب منها مطلبا صعبا لتحقيق رغبة الوصال من المحبوبة ، كما فى سيرة (عنتره بن شداد) . فالأخير يعلن رغبته الدرامية فى الزواج من محبوبته وابنة عمه (عبلة) . وهنا يثار نفس

(هـ) الحدث - الفعل :

وهو أهم ملامح العرض المسرحي ، ويتسم الفعل Action بوجود موقف مرئي ما يجمع بين شخصيتين أو أكثر بزمانه الآن ومكانه هنا - المشهد . وإذا ما تأملنا فنون فرجتنا العربية (خيال الظل - الأراجوز - شاعر الرابابة) سنجد توافر الأفعال فيها . فالأمير وصال في طيف الخيال يفرح ويعاني أمامنا ، والأراجوز في تمثيلية الأراجوز والبربري مثلا يقوم بتأديب البربري أمام أعيننا ، وهذا هو شاعر الرابابة يجسد لنا عنتره في حروبه وهو يمسك بسيقه ، ويعبر الراوى عن ذلك بوساطة قوس الرابابة . انها أفعال درامية مرئية وهي تشكل في مجملها الحدث الذي يشاهده المتفرج .

رابعا : المكان - اللقاء الحى :

المكان فى عروض فرجتنا الشعبية ، هو نفسه المكان الذى يتواجد فيه الجمهور عند مسكنه ، مثل : المقامى الكبرى ، والأحياء الشعبية ، وأماكن التجمعات فى مناسبات الموالد والأعياد ، وهى أماكن آهلة بالجماهير . يذهب إليها فنان الفرجة ، حاملا معه فنه وأدواته ، سواء عربتي المخيلة والأراجوز ، أو حاملا زبائنه كما فى حال شاعر الرابابة . ويفرض المكان ثقاليده الخاصة للتعامل مع كل من طرفى الفرجة : المتفرج والفنان . فالأول - كما عرضنا من قبل - هو سيد المكان ، لذلك فهو لا يشاهد الا ما يستحوذ عليه ، لا ما يريده الفنان وحده . ولأن الأجر يؤجل فى بعض هذه العروض ، فان الفنان يعمل ما فى وسعه لكسب عقل المتفرج ووجدانه ، حتى يضمن فى نهاية العرض مكسبا ماديا مجزيا . لذلك فان طبيعة هذه العلاقة ، قد فرضت على الفن ذاته خصوصية محددة ، وهى خصوصية (الارتجال) . فالتفرج يتدخل أحيانا فى سياق اللعبة ، وعلى الفنان أن يأخذ خط المتفرج ويبنى عليه ويدعمه - فتبعا للمتفرج تتفجر مواقف تعنيه ، ولغة يود أن يحدث بها الفنان . وهذا ما يفرض لنا ، كيف أنه فى المناطق الفقيرة كان العرض يتميز بالخشونة والفجس ، بينما كان

المهر الذى يطلبه منه عمه (ويتحدد فى ألف من النوق الحمر) من ناحية ثانية ، وهناك عقبات تقابله فى طريقه لكسب هذه النوق ، ممثلة فى رمال متحركة ، قرصنة ، ... الخ .

(جـ) الحوار - اللغة :

يعتبر الحوار أحد الوسائط الهامة فى التعبير الدرامى ، فهو ينقل لنا حال الشخصيات ومحط همومها ، كما يفضح الغاية التى تسعى إليها . وإذا تأملنا هذا العنصر فى فنوننا المسرحية الشعبية - التى عرضنا لها - لوجدنا انه متواجد فيها جميعها . واللغة متفاوتة فيما بينها : فهى فى (خيال الظل) لغة فصيحة مغناه ، وفى مسرح (الأراجوز) لغة دارجة تتخللها أغاني أيضا . أما فن (شاعر الرابابة) فان اللغة فيه فصيحة ومغناه فى أغلبها . وهذا يدعونا الى القول أن قاسما مشتركا بين فنون الفرجة الشعبية باديا ، وهو انها تحتوى على مقاطع غنائية ، تتفاوت مساحتها بين فن وآخر .

(د) استعارة المكان والزمان :

فى عروض (خيال الظل) ، نجد مستويين للزمان والمكان :

الأول : وهو زمان ومكان الحدث المرئي .

والآخر : يعنى باستعارة واقعة ما عبر السرد ، الذى تؤديه إحدى الشخصيات ، مما يتبعه استعارة زمان ومكان الواقعة ، عن طريق الوصف لا التجسيد .

وفى عروض (الأراجوز) ، نجد الحادثة حاضرة أمام أعين المتفرجين ، حاملة معها زمانها ومكانها ، وقلما يتم استعارتهما وصفا . فنحن فى حادثة من حوادث عروض هذا الفن - كما فى التمثيليتين المنشودتين فى مجلة المسرح (مارس ١٩٩١) - أمام بيت الأراجوز مكانا ، والآن زمانا . أما فى فن (شاعر الرابابة) فكتيرا ما يتم استعارة الزمان والمكان الماضيين والحاضرين عبر السرد الوصفى .

العامة لفنون المسرح العربى المختلفة (خيال الظل - الأراجوز - شاعر الربابة) ، لانتبهنا الى خصوصية هذا المسرح ، وسماته التى تميزه عن غيره من فنون المسرح القومية الأخرى . ويمكننا عرض هذه الملامح العامة لمسرحنا العربى القديم على النحو الآتى :

(أولا) : ان عنصر الشخص Actor

فيها جميعها ، يحمل مهاماً جساماً فى أدائه التمثيلى : فلا بد له من امكانية التلوين الصوتى والقدرة على الفصل التام فى طبقات الصوت المختلفة ، لانه مكلف بأداء العديد من الشخصيات . كما يتطلب منه أن يكون حسن الصوت ، لانه منوط بالغناء والطرب فى بعض المواقف الدرامية ، قادراً - فى حال شاعر الربابة - أن يكون ذا جسد مرن ، ووجه معبر ، للتعبير الجسدى أو الايمائى ، عن حال الشخصية فى مختلف مواقفها الدرامية . ولأن الشخص - كما ذكرنا آنفاً - فى مسرحنا العربى القديم ، يؤدى أكثر من شخصية فى العرض المسرحى الواحد ، لذا فانه يحتاج الى مهارة فى الصوت والايماة تفوق مهارة الممثل فى المسرح الغربى المعد .

(ثانياً) : ان طبيعة المكان الذى يعرض فيه فنان مسرحنا العربى القديم عروضه ، قد فرضت علاقة خاصة بين طرفى الفرجة : المتفرج - الفنان . وتتمثل محاور هذه العلاقة فيما يلى :

١ - تبدأ معظم عروض المسرح العربى القديم - التى تعرضنا لها - بالتوجه المباشر للمتفرج ، وتنتهى أيضاً بنفس الكيفية .

٢ - للمتفرج الحق فى أن يحدد مسار العرض ، وأن يغيره أو يختار - كما فى فن شاعر الربابة - ما يريد أن يسمعه ويراه .

٣ - ان الفنان يعرض فقط قدرته فى محاكاته للنماذج التى يقوم بتشخيصها ، والمتفرج لا يصدق أن ما يراه حقيقة وانما يعنى بها على اعتبار أنها لعبة .

٤ - يعرض الفنان العربى ما يمس واقع المتفرج ، من هموم وقضايا ، فى صورة

فى وسط الاعيان أكثر لطفاً وتهديداً (١٠) . ولأن فنان عروض الفرجة ، كان يتنقل دائماً بين بلد لبلد ، ومن حى لحي ، سعياً وراء جمهوره ، فانه قد يعلم بحادثة ما خاصة بهذا المكان أو ذاك ، ويقوم بتفجير موقف مشابه مرتجل ، فقد يسخر من أفعال شخصية معروفة فى هذا البلد بعد تغيير اسمها على نفس الوزن اللغوى كسيفان وشعبان . وهذا يبرر أيضاً اتجاه مثل هذه العروض « للهجاء والشتيمة ، والعادات والتقاليد المتهترئة وكذلك نقاط الضعف الانسانى » (١١) . وذلك تمشياً مع وجدان المتفرج وطبيعة همومه ، ففنان الفرجة الشعبى يقوم بتطهير المتفرج من غضبه تجاه الظروف المحيطة به ، عن طريق رصد هذا الهم والتعالى عليه ، والسخرية من الأسباب التى أدت اليه .

★ خاتمة :

نستخلص من دراستنا الموجزة ، أن فنون الفرجة الشعبية العربية ، تحمل مقومات الفن المسرحى ، وأنها ليست (ظاهرة) كما يود أن يطلق عليها بعض الدارسين . فعروض الفرجة المسرحية الشعبية العربية ، قد قامت ونهضت وامتدت فى الزمان والمكان ، شأنها فى ذلك شأن المسرح اليونانى القديم ، الذى لم يدم سوى خمسة قرون على الأكثر بين أبناء شعبة . أو شأن مسرح (النوه) الذى قامت قائمته منذ القرن الخامس عشر الميلادى حتى الآن . وهو - مسرحنا العربى - بطبيعة حاله مسرح متفق مع كافة الأنماط المسرحية فى أسسها المشتركة بينها ، والتى أوجزناها هنا فى أربع نقاط : (الشخص - المتفرج - الموضوع - اللقاء الحى) . وان اختلف مسرحنا العربى القديم عن مسرح الشرق الأقصى ، ومسرح الغربين فى بعض التفاصيل ، فان هذا طبيعى . فمسرح الاغريق القدامى مختلف عن مسرح الشرق الأقصى ، وهذان مختلفان عن المسرح الأوروبى اليوم . إذ تعتبر هذه التفاصيل الدقيقة التى تختلف فيها كل هيئة مسرحية عن الأخرى ، هى من مهام قومية المسرح وأساس طابعه المحلى .

وإذا ما فصلنا النتائج التى تختص باللامح

هذه هي الملامح العامة لمسرحنا القسري القديم ، التي تميزه عن سواء من فنون المسرح الأجنبية • وتعتبر هذه الملامح ، هي صبغة مسرحنا العربي ، تحمل في طياتها تقاليد فرجتنا المسرحية ، واطار الجمهور الفكري • والآن ، يمكن لنا أن نستغنى عن مفهوم (الظواهر المسرحية العربية) ، ونتمسك بتعبير (المسرح العربي القديم) الذي يشترك مع كافة أشكال المسرح العالمي في الأسس التي ينهض عليها مفهوم (الفن المسرحي) • ولعمر مسرحنا العربي قرون عشر ، دامت بين المتفرج العربي القديم قبل نزوح الاستعمار الى الأراضي العربية بمئات السنين • مسرح عربي خالص له فنانوه ومتفرجوه وخصائصه التي تميزه عن غيره من أشكال التعبير المسرحي •

كاريكاتيرية بفرض التعال عليها والسخرية منها •

٥ - ان طريقة أداء الشخص ، طريقة ايجائية لا ايهامية •

٦ - ان الوظيفة الأساسية التي يؤديها مسرحنا العربي الاصيل ، هي وظيفة الامتاع في الدرجة الاولى ، فالعروض جميعها تقوم بالتسرية عن نفس المتفرج ، كما تقوم بتعليقه في المقام الثاني في حال مسرح شاعر الربابة •

٧ - ان معظم عروضنا العربية المسرحية القديمة تنتمي الى عالم الملهاة ، ونادرا ما نجد موضوعا مأساويا فيها •



(٥) على عقله عرسان : الظواهر المسرحية عند العرب • ط ٣ • (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٨٥) ، ص ٦٧٩ •

(٦) المرجع السابق ، ص ٦٨٠ •

(٧) تمارا ألكسندروفنا : مرجع سابق ، ص ٨٩ ، ٩٤ •

(٨) د • ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال • (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للنشر ، د •) ، ص ١٦٢ •

(٩) انظر : المرجع السابق ، ص ١٧٦ •

(١٠) تمارا ألكسندروفنا : مرجع سابق ، ص ٨٩ •

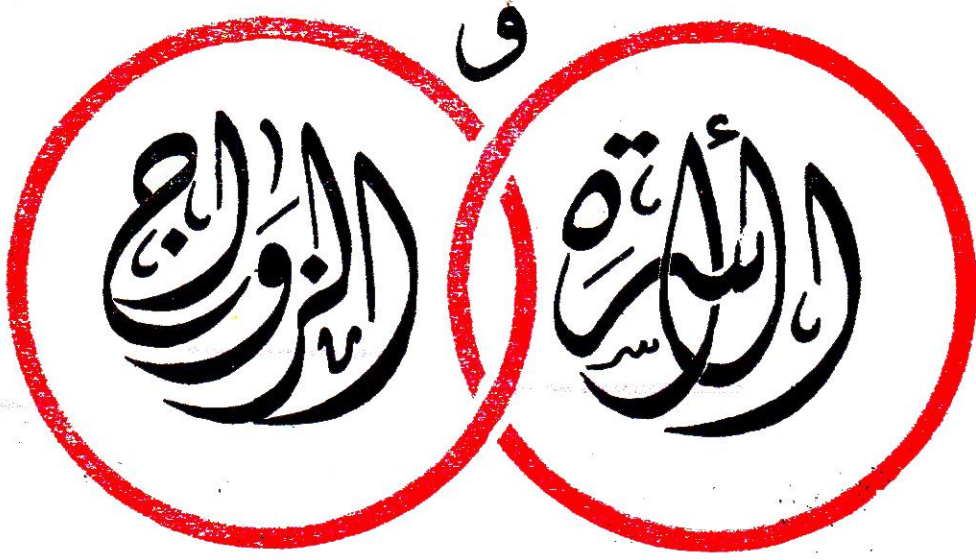
(١١) المرجع السابق : ص ٨٩ •

(١) انظر مقالنا : الأبرياء • بين ركائز الدور وفنية أداء الممثل • في : مجلة المسرح • عدد ١٧/١٦ - ١٩٩٠ ، ص ١٨ •

(٢) د • علي الراعي : المسرح عند العرب قديما (دراسة) • كتاب العربي (١٨) • (الكويت : دار العربي ، يناير ١٩٨٨) ، ص ٢٥ •

(٣) انظر نصي الأراجوز الذين جئناهمنا بمجلة المسرح • عدد مارس ١٩٩١ •

(٤) تمارا ألكسندروفنا : ألف عام وعام على المسرح العربي • ط ١ ، ترجمة : توفيق المزدن • (بيروت : دار الفارابي ، ١٩٨١) ، ص ٨٨ •



في الأمثال الشعبية المصري

أميمة منير جادو

ان انتماء الأفراد لجماعات معينة يؤدي في الوقت ذاته الى انتمائهم الى ثقافات خاصة بالجمتمع وقد تختلف ثقافة شعب ما عن شعب آخر وقد تتفق في بعض جوانبها . ولا يعتبر الفرد عضوا في الجماعة الا اذا تعلم وتشرب عناصر تلك الثقافة من خلال معاييرها وقيمها وتصوراتها وأشكالها الفكرية والسبب في ذلك واضح ، وهو ان الجماعة لا تقوم لها قائمة الا من خلال العلاقات المنظمة بين أعضائها والقواعد التي تنظم هذه العلاقات هي جزء لا يتجزأ من الثقافة ..

والأمثال الشعبية تعتبر « حكمة الشعوب » و خلاصة تجاربها عبر الأجيال المختلفة والقرون التي مرت بها .

وبمراجعة جذور أمثال الشعوب في الوطن العربي من الخليج الى المحيط نجد أنها لا تختلف كثيرا في مضمونها ومحتواها ومعناها عما قاله العرب قديما وان اختلفت بعض اللفاظ او اللهجات ... ولسنا الآن بصدد مناقشة مقارنة لهذه الأمثال بقدر ما يهمنا عرض أحد جوانبها وهي ظاهرة تكوين الأسرة والزواج في البيئة المصرية .

ولكل شعب ثقافته ولكل شعب أمثاله وبالتالي لكل شعب حكمته التي يؤمن بها ... والمثل الشعبي أحيانا قد تطلقه طبقة المثقفين حين يواجهون مشكلة لا حل لها من وجهة نظرهم أو في حلها وجود عدة بدائل دون مفاضلة بينهم ، ففي هذه الحالة يطلق الفرد المثل الشعبي الذي يخدم القضية وكأنه بذلك يحتكم اليه لانتهاء المناقشة أو حل المشكلة .

فالنزواج كقضية مقدسة لدى كل شعوب العالم وظاهرة اجتماعية منظمة شكلا وشرعا وعرفا سائدا أنارت حكمة الشعوب وفلسفتهم لمواجهة قضاياها وزواياها المتعددة بحيث احتكمت فى كثير من جوانبها الى المثل الشعبى واذا ما تناولنا النزواج فى المثل الشعبى المصرى وتكوين الأسرة فنجد فى ذلك أمثالا كثيرة ونستهل هذه الأمثال بالمثل الشعبى الشائع جدا لدى كل طبقات المجتمع المصرى غالبا وهو (امشى فى جنازه ولا تمشى فى جوازه) واذا حللنا هذا المثل من وجهة نظر حكمة الشعب نجد أن المصرى يدرك تماما أنه عندما يسير فى جنازة فان سيره فيها سينتهى بمجرد دفن الميت وبالإضافة لذلك سيأخذ ثوابها ، أما عندما يسير فى موضوع زواج ... فان النزواج لكونه علاقة اجتماعية ثنائية يومية حياتية مستديمة فانه قد يحدث عنها بعض المشكلات نتيجة للتفاعل الاجتماعى الاقتصادى الحياتى المستمر بين الزوجين مما يؤدى أحيانا الى اختلاف وجهات النظر واختلاف الآراء وحدوث مشكلات .

وترى الباحثة فى هذا المجال انه من المعروف ان المثل الشعبى هو أحد الماثورات الشعبية التى تناقلها الشعب وتوارثتها الأجيال جيلا بعد جيل شفاهة بعد خلاصة تجربة أو مجموعة تجارب قد انتهت الى هذه الحكمة التى عبروا عنها ثم ورثوها لمن بعدهم - وان هذا الرجل المجهول الذى أطلق المثل السابق لأول مرة لعله أطلقه بعد تجربة ذاتية فى مشروع زواج فاشل ولعله نقل خبرته فانتشرت بالمدينة أو البلدة التى كان يقيم بها فراح أهلها يتشددون به ويتناقلونه ويتواثونونه ويرون فيه الكثير من الصحة - ونفسيا - لموروثات الخوف البشرى داخل الانسان ، ذلك أن الانسان كائن اجتماعى يميل للسلام ويحتاج للأمن بطبعه كما تؤكد ذلك المدارس الحديثة فى علم النفس الانسانى فى أمريكا ...

أهمية النزواج :

ثم تاتى الأمثال لتؤكد أهمية النزواج فى المجتمع فيقول المثل « ضل راجل ولا ضل حيط » أى أن الزوج يحصى الزوجة ويضلل عليها وتعيش فى ظله وكفنه بدلا من الوحدة عندما يتقدم بها العمر ... لأن الأهل لن يبقوا لها كثيرا طول العمر .

وأياضا يبين المثل أهمية وجود الرجل فى حياة المرأة بزواجه منها فيقول « أقل الرجال يغنى النساء » أى يقوم بشئون الحياة ويغنيها عن السعى للرزق والكد والتعب وهو يضرب لتفضيل تزوج المرأة بالفقير على تعريض نفسها للكد أو الخدمة لأنه يقوم بذلك عنها .

وكذلك يعبر المثل عن المرأة الوضيعة الأصل ومدى أهمية النزواج بالنسبة لها فيقول : « أبويا وطانى وجوزى علانى » .

وينتقل المثل بعد بيان أهمية النزواج الى الاختيار فى النزواج فيحذر تارة من زواج الأقارب . ويحث عليه تارة أخرى ...

وفى الحالتين له مبرراته فمثلا يقول فى البعد عن الأقارب « خد من الزرايب ولا تاخذ من القرايب » وأيضا « الدخان القريب يعمى » وأيضا « ان كان لك قريب لا تشاركه ولا تناسبه » .

وبنظرة تحليلية لهذه الأمثال فانما الهدف منها ان صلة الرحم واجب فرضته الأديان وينشأ عنها المحبة والمودة ولكن عند حدوث النزواج فقد تحدث مشكلات ينجم عنها كراهية الأقارب لبعضهم مما يؤدى الى قطع صلة الرحم وفى هذه تبلورت حكمة الشعب فى الإبقاء على علاقات القرابة .. واذا نظرنا من خلال المنظور الحديث للعلم فقد حثت النظريات العلمية الوراثية على البعد عن النزواج من الأقارب لأنه مورث للأمراض وفى هذا فطنة من الشعب سبقت العلوم الوراثية بأجيال .

وفى زواج الأقارب يقول المثل : « آخذ ابن عمى واتفطى بكمى » وهذا يقال فى تفضيل زواج المرأة بقريبها بصفة عامة ولو كان فقيرا ولكنه يخاف عليها ويحميها نتيجة للصلات القرابية . ويقول أيضا المثل « نار القريب ولا جنة القريب » وفيه احترام كبير لصلة القرابة وعراقة الأسرة وانكار للذات والتضحية بالماديات على عكس سيادة القيم المادية اليوم فى اتمام مشاريع النزواج والتضحية بالقيم الروحية الأخرى المعنوية كالحب والصدق والود ... وفى المثل السابق تأكيد لبعد اجتماعى وأخلاقي . وهناك فى أمثلة أخرى تأكيد لاختيار البنت أو الفتاة لشريكها عن رغبة واقتناع فيقول

★ (كرامة الزوجة في المثل) :

يؤكد المثل على كرامة الزوجة لأن كرامة الزوجة من كرامة زوجها نفسه فيقول : « اللي يقول لمراته يا عوده الناس تلعب بيها الكوره » ، أى من أهان زوجته وعيرها بعيوبها أهانها الناس واستخفوا بها وقال « اللي يقول لمراته يا هانم الناس يقابلوها على السلام » أى من يكرم زوجته ويعظمها يعظمها الناس ويحترمونها .

وعن كرامة الفتاة التي لم يساعدها الحظ على الزواج لأى سبب فطال بها الأمد وكبرت فى العمر قال المثل « البائرة أولى بيت أبوها » أى من الأفضل لها إذا أعرض عنها الخطاب أن تظل بيت أسرته حتى لا تهان كرامتها ولا تفقد ثقتها بنفسها .

وعن ارضاء الزوجة وأهلها يقول المثل « بوس ايد حماتك قبل ماتبوس مراتك » والمقصود بالبولس هنا التقبيل ، وهو يحث على التأدب مع الحماة لأنها فى مقام الوالدة وأنه لكى تطيعه زوجته وتحسن معاشرته فعليه بارضاء أم زوجته واحترامها ليصل الى ما يريد من رضا زوجته وطاعتها !

الغيرة فى الزواج :

تعتبر غيرة الزوج على زوجته من الأمور التي دعا اليها الدين وحث عليها فقال الرسول (ص) : « لن يدخل الجنة ديوث » ف قيل : ما الديوث يا رسول الله فقال : الذى لا يغار على أهله .

ويأتى المثل ليؤكد ذلك فيقول « اللي ما يغير والا من الحمير » والمثل واضح .

وكذلك تعبر الأمثال عن غيرة المرأة على زوجها بقولها : « تاخدى جوزى وتغيرى .. والله ما تخيل » أى أن المرأة تخطف زوج الأخرى لتتزوج ثم تغار عليه من الزوجة الأولى فهى لا تخيل فى ذلك أى لا تليق فى هذا ولا يحسن بها أن تفعل ذلك . وفى هذا ينهى المثل عن خطف الأزواج .

ويشتد غضب المرأة وتشتعل غيظا وغيرة وحققا عندما تخطف احدى النساء زوجها فيقول المثل « خذوا جوز الخرسة اتكلمت » أى ان الخرساء من شدة غيظها نطقت فى هذه الحالة .

المثل « ان كان بدك تصون العرض وتلمه جوز بنتك لى عينها منه » والمقصود زوج ابنتك بمن ارادته ورغبت فيه تصونها بدلا من اكرامها على على زوج لا ترغبه فتكرمه بعد ذلك وبدلا من جمع شمل الأسرة تصبح مهددة بالتفكك والانهار ، وفى اختيار زوج البنت أيضا قال المثل : « اخطب لبنتك قبل ما تخطب لابنك » . ومن العادة أن تخطب المرأة للرجل لا العكس . والمراد من المثل الاهتمام باختيار زوج البنت طلبا لراحتها فى أولى بالعناية من الابن ولأن الرجل سيتولى هو أمر عنايته بنفسه فى اختيار زوجته ومتى شاء طلقها بخلاف البنت تحتاج لولى أمرها فى البدء .

وتؤكد الأمثال على صلاحية النسب والاطمئنان الى الزواج بالأصل الطيب فيقال « الجدار العريض ما يعبش » ويعنى المثل أن أساس الحائط اذا كان عريضا متينا تحمل ما فوقه فيبقى الحائط سليما لا عيب فيه ويضرب المثل لاختيار الزوج الصالح بالأصل الطيب وكذلك الزوجة لأن الأصل الطيب لا يرى الناس منه الا خيرا ويؤكد الاسلام ذلك يقول الرسول : « تخيروا لنطفكم فان العرق دساس » وعن أهمية الاختيار قال المثل : « اسأل قبل ما تناسب يسان لك الردى من المناسب » أى اسأل واستخير قبل أن تصاهر يظهر لك من يناسبك ومن لا يناسبك .

وعبر المثل الشعبى عن اختيار الزوجة لجمالها أحيانا فقال : « تغور العورة بفدانها » وكلمة تغور هو دعاء عليها بالبعد والهلاك والمراد به لا أتزوج القبيحة حتى ولو كانت ثرية . وأيضاً « يا واخذ القرد على ماله بكره يروح المال ويفضل القرد على حاله » وهنا كناية على عدم الزواج من أجل المال فقط لأن المال لا يدوم لصاحبه ولكن الوجه الحسن ... وليس المقصود بالجمال هنا ما هو ضد القبح والدعامة بمعنى الجمال الباهر ولكن الوجه البشوش والودود الذى يسر الناظرين اليه فقال الرسول صلى الله عليه وسلم على الزوجة « اذا نظرت اليها سرتك » أى ليست بالعباسة القاطبة الجبين .

وقال كذلك الرسول « تنكح المرأة لأربع لمالها وجمالها وحسبها ودينها » فاظفر بذات الدين تربت يداك » وليس المقصود أن تجمع بين كل هذه الصفات وانما احداها أو بعضها .

الجمع بين الزوجات :

يؤدى هذا الى التفكك والانهييار والتصدع الأسرى
بينما المرجو غير ذلك وقال المثل أيضا فى كتم
الأسرار « **دارى على شممك تنور** » أى تكتم
أسرارك حتى لا يذيعها من تقولها له ... والحكمة
العربية تقول : **إذا انت لم تستطع صون سرّك
فى صدرك فلا تلوم من أذاعه فإن صدر الآخرين
أضيق به ...**

وإذا فشلت العلاقة الزوجية فى تكوينها
ووحدها وتماسكها وخاب رجاء المرأة فى زوجها
فإنها تقول « **خدتك عواز .. خدتك لواذ خدتك
أكيد العوازل كنت أنا روى** » .

ويقول الشاعر فى مثل هذا المعنى :

واخوان اتخذتهم دروعا
فكانوها ولكن للأعداى
وخلتهم سهاما صائبات

فكانوها ولكن فى فؤادى

وفى هذا دليل على مدى تجريح المرأة من جراء
أمانيتها التى خابت فى زوجها بينما اتخذته عونا
على أعدائها وتلوذ به عند شدائدها فيهجرها
لأخرى أو يتزوج عليها أو يعاملها معاملة سيئة
فبدلا من أن تكيد عوازلها عندما أرادت الزواج
منه فإنها تكيد به نفسها .

وأخيرا فإن الرجل وزوجته يجب أن يكونا معا
على الحلوة والمرّة فى أيام السعادة والشقاء فيقول
المثل : « **الراجل ومراثة زى الزير وغطاه** » .

وهكذا تعبر الأمثال بأبلغ الكلمات وأدق
العبارات عن تجربة الانسان فى الحياة .

حذرت الأمثال الشعبية من جمع الزوجات
وبذلك تسائر الأديان التى أباحت تعدد الزوجات
للضرورة الملحة فقط وشرطتها بالعدل بينهن وهذا
شرط صعب تحقيقه ولأن الجمع بين الزوجات
يؤدى الى المتاعب والخلافات عادة فقال المثل معبرا
على ذلك بقوله : « **جمع عيشه على أم الخير** » أو
« **الى فيه عيشه تأخده أم الخير** » أى ان الزوج
لم يكتف بزوجة واحدة وما يعانیه من متاعب
حتى قرنّها بأخرى لا تقل عنها فى المتاعب بل
فى مفردات الهموم .

وفى موقع آخر تحسد الأمثال من يتزوج
بأكثر من واحدة إذا كان مقتدرا ويستطيع التآلف
مع زوجاته فيقول المثل « **جوز الاثنين عريس كل
ليله** » والمراد ان كل زوجة منهما تسعى فى ارضاء
زوجها بالتزين له كما تتزين العروس لتتال
الحظوة عنده دون الأخرى .

العلاقة بين الزوجين :

حث المثل الشعبى على كتمان الأسرار بين
الأزواج فقال : « **الراجل ومراثة زى القبر
وأفعاله** » أى ينبغى ان يكون الرجل مع زوجته
كاتم سرها وهى كاتمة أسرارها لا يعلم ما بينهما
من شقاق ولا يظهر لهما سر ولا يطلع على حياتهما
أحد .

فالروح بالأسرار الزوجية يتيح الفرصة
للتدخلات واستغلال نقاط الضعف والفرص وقد



المراجع :

- ١ - أحمد تيمور باشا : الأمثال العامة المصرية .
- ٢ - جمال المحاسب : علم الاجتماع الريفى ، سلسلة علم الاجتماع ، دار اليقظة العربية للتأليف والنشر والترجمة ، سنة ١٩٥٥ .
- ٣ - الامام النووى : رياض الصالحين ، من كلام سيد المرسلين .
- ٤ - حامد عمار : التنشئة الاجتماعية فى قرية مصرية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٧ .

حكايات شعبية سعودية

د. كمال الدين حسين

من الحكايات الشعبية المنشورة في المملكة العربية السعودية ، والتي تروى للأطفال حكايتي « الخنفسانه ، والبسه والكلب » وقد روتهما الصحفية حياة عنبر

وبدراسة هاتين الحكايتين نجد أنهما من حكايات الحيوان ذات المغزى الأخلاقي والتربوي ، كما يمكن توظيفهما لتفسير بعض صفات الحيوان بطل الحكاية كما يمكن اعتبارهما من جانب آخر نموذجا للحكاية الشعبية من حيث بناء الحكمة ، واشتمالهما على بعض خصائص عناصرها وعناصر حكايات أخرى ، ووجود الحكاية الشعبية كالتماثل والتوافق بين بعض العناصر المتداخلة نتيجة للتداخل الثقافي بين الجماعات الشعبية .

بناء الحكمة في الحكاية

يلاحظ ان بنية الحكمة في الحكاية الشعبية هنا نموذج لبناء الحكمة في الحكاية الشعبية عامة تبدأ بتمهيد يتضمن ذكر الله ، والاستغفار من الخطأ والذنب . في بعض الحكايات نجد أيضا الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم - ذلك باعتبار أنها ذات هدف أخلاقي .

ثم ينتقل التمهيد بعد ذلك الى عالم الحكاية الشعبية حيث المكان غير محدد والزمان « هو سالف العصر والأوان » كما يقول الراوي « كان ياما كان ياسعد يا اكرام في قديم الزمان وسالف العصر والأوان » .

ويستكمل التمهيد باستعراض الشخصيات الرئيسية في الحكاية . . يعرف بهم وبخصالهم

- زواج الخنفسانة فى النهاية بمن يصلح لها وهو الفأر .

- بسبب عدم الطاعة والدلع تتسبب الخنفسانة فى إيذاء نفسها .

ومن هذه العناصر نتبين التماثل بين عناصر حكاية اخنفسيه الكويتية وعناصر حكاية الخنفسانة السعودية ، الأمر الذى يؤكد وجود التماثل والتوافق بين الحكايات الشعبية فى منطقة الخليج العربى .

وان كانت لغة كل من الحكايتين هى اللهجة المحلية الا أن هناك توافقا تاما فى تلك الجملة التى تروىها الخنفسانة على خطابها (الخنفس خنفس أمك البقره تنطح أمك) بنفس النص فى الحكايتين .

- العناصر المثيرة والبنية الاجتماعية

وان كان التماثل فى الحكايتين واضحا بين العناصر الأصلية ، فان الاختلاف ينحصر فى تلك العناصر المثيرة والتى ترتبط بالبنية الاجتماعية لمجتمع القص ، وفى الحكاية الكويتية حيث عالم التجارة هو السائد فان خطاب لخنفسانة يكونوا أيضا من التجار (البقال .. والعطار ..) اما فى الحكاية السعودية فالخطاب من الحيوانات الموجودة فى البيئة (الجمل - الحمار - الكلب - الديك ..)

- التداخل الثقافى فى عناصر الحكاية الشعبية .

فى حكاية البسه والكلب « نجد مثلا واضحا على التداخل الثقافى بين الحضارات المختلفة فالقطة تسمى فى القصة « بوسى كات » وهو اسم أجنبى على اللغة العربية لكنه أصبح متواترا نتيجة التداخل الثقافى مع الثقافات الأجنبية واكتسبت شخصية القطة نتيجة لهذا التداخل دلالات هذا اللفظ وأصبحت القطة (البسه) تتميز بالدلال والجمال وهى دلالة لفظ (بوسى كات) .

أيضا (الحنّانة) وخبزها وتوزيعها على الأطفال ، هى ظاهرة اجتماعية كانت منتشرة فى المجتمعات العربية حين كان الخبز يعد فى

وصفاتهم المميزة . ثم يبدأ الراوى فى سرد أحداث حكايته والتى تكون غالبا من شخصيتين فقط . وفى حكاية الخنفسانة على سبيل المثال نجد ان الأحداث تتم بين الخنفسانة وأمها - ثم الخنفسانة وكل خطيب على حده - وحتى مع وجود شخص ثالث فانه لايتدخل فى الحدث ، وفى حكاية الخنفسانة نجد ان السلطان يوجه حديثه الى الخنفسانة فى وجود الفأر ويخصها بالحديث وحدها ثم ينتقل الى الفأر . تنحصر الشخصيتان الرئيسيتان فى الحكاية فى حدود الشخصيات الخيرة التى تحمل كل القيم المقبولة اجتماعيا . والشريرة التى تحمل كل القيم والخصال المرفوضة اجتماعيا .

فالأم فى حكاية الخنفسانة تعمل وتكد وترعى ابنتها ، بينما الخنفسانة كسولة مدله لا تساعد الأم . بالمثل فى حكاية البسه والكلب نجد البسه مثال لقيم الخير والكلب للقيم المرفوضة ، وتنتهى الحكاية غالبا بالدرس الأخلاقى المراد تلقينه للأطفال من خلال عناصر الحكاية ، والذى يخضع دوما للقانون الأخلاقى للشعب أو الدستور الذى يجازى المصيب فى حينه ويعاقب المسئ فى حينه أيضا مع الإبقاء على باب التراجع عن الخطأ والتوبة مفتوحا أمام من يرغب أن يعود لصوابه وذلك تبعا للنصيحة التى تقدمها الحكاية فى تمهيدها عندما يطلب القاص من الأطفال « الى عليه ذنب وخطا يقول استغفر الله »

- التماثل والتوافق بين عناصر الحكاية الشعبية .

فى كتاب الحكاية الشعبية الكويتية المقارنة « يذكر صفوت كمال فى صفحة ٤٠٤ حكاية تحت عنوان « الخنفسانة » ، تنحصر عناصرها الأصلية فى :

- رغبة اخنفسيه (خنفسانه) فى الزواج .

- جلوسها أمام باب المنزل على الطريق فى انتظار العريس .

- مرور عدد من الشخصيات غير المناسبة لها

- الخنفسانة ترد على إهانات الخطاب .

المنازل .. ونصوص الحكايات السعودية كما
روتها الصحفية حياة عنبر .

— باللهجة المحلية هي :

حكايات العمه آمنه

حكاية الخنفسانة (١)

وحدو الله .. لا اله الا الله .. والى عليه ذنب
ولا خطأ يقول استغفر الله وكان ياما كان
يا سعد يا اكرام فى قديم الزمان وسالف العصر
والاوان .. كان فيه خنفسانه تعيش مع أمها ..
وكانت الخنفسانه كسولة .. كسلانه ..
ومتدله .. ما تحب تساعد أمها لا فى عمل
البيت ولا فى عملها .. والام كانت خياطة ..
تخيط الكرت (٢) وترسلها لاصحابها مع
خنفسانه الكسلانه .. وخنفسانه ما لها شغل
الا الدلع وطلب الفلوس من أمها .. تصرفها على
العياقه .. وطول اليوم تظل فى مرايتها تتكحل
وتتحمز .

وفى يوم من ذات الأيام جاءت خنفسانه لامها
وقالت لها .. يا أمى أبغى (٣) اتجوز .. ضحكت
أمها وقالت لها .. لكن انت لسا (٤) صغيرة
يا خنفسانه .. زعلت خنفسانه وقالت لامها ..
يا سلام .. أنا ماني (٥) صغيرة أبدا ..
أنا كبيرة كبيرة ولازم اتجوز .. قالت لها أمها
وايش تبغى تسوى (٦) ..

طلعت خنفسانه فى المراه .. وقالت لامها ..
أبغاكى يا أمى تخيطلى كرتة حمرة .. والبسها
وأقعد جنب الباب .. يمكن يجى لى العريس ..
قالت لها أمها .. ما تبغى يا خنفسانه .

وخيطت الأم لخنفسانه الكرتة الحمرة ..
فرحت بيها خنفسانه .. لبست خنفسانه الكرتة
.. واتكحلت واتحمزت وطلت فى مرايتها
وانبسطت .. من حمرة خدودها .. وفى رأسها
حطت شريطة كمان حمرة لون الكرتة .. وعلى
باب بيتها حطت كرسى وقعدت عليه وقال ايه
حطت كمان رجل على رجل وقعدت تتدنع يمين
وتتدلع شمال .. وشوية وسمعت صوت ايه
يناديه .. صوت ضخم كبير كبير يقولها ..
يا خنفسانه يا متحمزة .. تتجوزينى .. وكان

هذا صوت .. الجمل .. طلعت فيه من طراطيف
عيونها وقالت له ..

— الخنفس خنفس امك .. والبقرة تنطح
امك أنا اسمى صفيه ..

والكحلة فى عيني وفيه (٧) .. حط المهر فى
كمى .. واطلع أشاور أمى طلعت خنفسانه لامها
.. مبوزه .. ومكشره .. وزعلانه .. قالت
يا أمى جانى عريس .. بس صوته كبير ..
كبير .. وعيونه كبيرة كبيرة .. وجسمه كبير ..
كبير .. وفمه كبير .. كبير .. وديله صغير ..
صغير .. وبطنو يا أمى قد الزير ..

قالت لها أمها .. يا خنفسانه انزلى ورجعيلوا
المهر دا ما ينفعك نزلت خنفسانه وأعطت الجمل
مهرة .. وقالت لم ما أبغى اتجوزك .. علشان
انت كبير .. كبير .. ومشى الجمل .. وقعدت
خنفسانه تستنى .. العريس .. شويتين جاها
الحمار .. قالها .. يا خنفسانه تتجوزينى ..
طلت له (٨) خنفسانه وقالت له زى ما قالت
للجمل .. وحط لها الحمار المهر فى كمها ..
وطلعت الخنفسانه لامها .. أمها قالت لها هادا
الحمار ما ينفعك .. نزلت مرة ثانية للحمار
وأعطته مهرة ورفضته .. وقعدت تستنى تانى
العريس .. جاها الكلب والديك .. وحصل
معاهم زى ما حصل مع الجمل والحمار .. يعنى
رفضتهم خنفسانه .

طلعت خنفسانه لامها .. قالت لها .. يا أمى
أبغاكى تفصللى لى كرتة لونها أزرق .. ولكن (٩)
الحمرة ما نفعتش .. ولكن يجى عريس ترضى
انت عنه قالت لها أمها .. طيب يا خنفسانه .

وفى تانى يوم لبست خنفسانه كرتتها الزرقة
ونزلت وجلست على الكرسى تستنى حتى جاء
الظهر .. طفشت خنفسانه لانو (١٠) الظهر جه
.. وما فى عريس جاها .. شالت كرسيا
ومشيت تبغى تطلع بيتها .. ولما (١١) دارت
ظهرها .. سمعت صوت يناديه .. من وراها
.. ويقول لها يا خنفسانه تتجوزينى .

حطت خنفسانه الكرسى واستدارت طلعت
لقت فار صغير .. جسمه ناعم .. ناعم ..
ولونه بنى وعيونه بتبرق .. جات عيونها فى

عيونه .. حسنت أنوها دا فارس أحلامها الى
 قعدت تستناه .. قالت له بدلع ايش تبغى منى
 .. قالها مرة ثانية .. يا خنفسانه تتجوزينى
 .. ضحكك خنفسانه وتأكدت وقالتلو بصوت
 مستحى .. « الخنفس خنفس أمك والبفرة تنطج
 أمك أنا اسمى صفية والكحلة فى عينى وفيه ،
 .. حط المهر فى كمى وأطلع أشاور أمى حط
 لها المهر وطلعت على الدرج تقفز من الفرحة ..
 كل درجين تطلعهم سوا .. شافتها أمها
 فرحانه .. قالت لها .. ايش بك فرحانه كده
 يا خنفسانه .. قالت خنفسانه .. جاني عريس
 يا أمى عيونه صغيرة .. صغيرة .. وجسمه ناعم
 .. ناعم .. وديله طويل طويل .. وبطنه قد
 الليمونة ..

قالت لها أمها .. خلاص يا خنفسانه اتجوزيه
 لمت الخنفسانه ملابسها بسرعة .. وودعت
 أمها ونزلت للفار تفرحه .. قالت له أمى رضيت
 عليك يا عريس .. قلها هيا اركبى على ظهري
 عشان نروح بيتنا ..

وفى الطريق بص لها الفار وقالها .. انزلى ..
 لازم أروح أجيب أكل من مخزن السلطان ..
 وخليك جنب النهر بس انتبهى تطيحى فيه (١٢) ..
 ترك الفار خنفسانه جنب النهر وراح مخزن
 السلطان ..

وقصر السلطان كان يبطل على النهر ..
 خنفسانه كانت فرحانه وراحت تتمشى وتنط
 جنب النهر .. وفجأة طاحت فيه وهيه ما تعرف
 تسبح .. وصارت بدھا (١٣) تفرق .. طلت
 على قصر السلطان ..

شافت السلطان جالس فى الطاقه ..
 صارت تصرخ .. وتقول له .. يا سلطان ..
 يا ابوابا (١٤) .. قل للفار أبو دبه (١٥)
 ميت البيت فى غلبه (١٦) ..

تصرخ وتصرخ .. والسلطان يضحك ..
 وتصرخ وتصرخ الين (١٧) سمعها الفار خرج
 يجرى على النهر .. لقي خنفسانه بدھا تفرق
 نزل لها .. ديله الطويل .. مسكت خنفسانه
 ديل الفار وطلعت عليه والسلطان بيضحك عليهم ..
 نادى السلطان وقال لها .. يا خنفسانه دا جزاء

الى ما يسمع الكلام .. وانت يا فار لازم تخل
 بالك من مرتك وتعلمها تسمع كلامك
 وكم ان يا فار .. لازم ما تسرق من مخزنى ألك
 استحى (١٨) الفار من كلام السلطان وامستحت
 خنفسانه وقالت للفار .. أنا لازم دايمن أصم
 الكلام ..

وأخذ الفار مرتو .. وراح بيتهم .. وعاشو
 فى التبات والنبات .. وخلفوا خنافس
 وخنفسات .. وتوته توته خلصت الحدوته ..

حكاية البسة (١) والكلب

• وحدوا الله •

• لا اله الا الله •

— الى عليه ذنب وخطأ يقول استغفر الله •
 — استغفر الله •

كان ياما كان يا سعد يا اكرام فى قديم الزمان
 وسالف العصر والاوان بسة .. وكلب جيران ..
 البسة كانت طيبة .. طيبة .. ولطيفة .. لطيفة
 ما عندها مكر ولا تحب تتكلم فى أحد من الحيوان
 .. لكده كانت كل من يعرفها يحبها ..
 ويحبها كمان علشان هى نظيفة بينها نظيف
 جسمها نظيف كل لحظة تغسله بلسانها ..
 حين تحس انها محتاجة لحمامها كما لما تكون
 تبغى (٢) تروح تقضى حاجتها .. يعنى تبغى
 تستعمل حمامها علشان تتخلص من فضلاتها ..
 زى ما الانسان يتخلص من فضلاته .. تذهب
 البسة الى مكان خالى من العيون .. ويكون فيه
 تراب .. تعمل لها فى التراب حفرة ..
 وبعد ما تنتهى تدفن الحفرة .. حتى لا تخرج
 الاشياء الى فيها لارجل المشاء ومن يستعمل
 الطريق ..

كمان كانت البسة تذكر الله فى كل لحظة
 من لحظات عمرها .. وكلنا سمعناها وهى
 تفرق (٣) .. قرر .. قرر .. ولما كانت البسة
 نظيفة وتذكر الله .. يبقى لازم كمان تكون
 راخدة بالها من نفسها .. يعنى مدله .. طول
 ما هى عامله الى عليها من واجبات يبقى لازم ..
 تدلع نفسها ..

كانت البسة تحب الدلع والنوم وان حصلت
 فرصة تنام فى أحسن مكان ..

البسة بحكم انه حيوان ساعات بخريش
باطافره الفرش والكنبات .. لأنه لازم له رعاية
ولما كان الحيوان يعيش معانا فلا بد أن تذهب
به الى الطبيب البيطرى من حين لآخر .. ربما
يكون حامل لمرض معدى .. وكان لقص
ظوافرها .. ولما ناخذ البس لتطعيمها ونقص
لها الظوافر تعيش وديعة ظريفة .. لكن برضه
نحاسب لأن العدو فى طبيعها .. يعنى لو اتأخرنا
عليها فى الطعام .. فانه ممكن تسرق أكلها
عكس الكلب الذى لا يسرق صاحبه وحتى لو مات
من الجوع ..

ودحين (٤) نعود للبسه الظريفة بوسى كات (٥)
وهذا كان اسمها .. كان الكلب الى اسمه
فهمان الى هو والبسه جيران .. يغير منها غيره
شديدة وطول اليوم يتبعها من مكان لكان ..
يزعجها ويخوفها .. عارف ان البسه تخاف من
الكلب .. المهم كان فهمان دايمًا يضايقها
ويعايرها بأنه أذكى منها وفيه وفاء أكثر منها ..
والبسه كان تخاف منه تجرى عن طريقه
لما تشوفه .. وتحاول أبدان تشوفه ..

وفى يوم يا حلوين .. قامت البسه من نومها
مبكره .. تنظف نفسها وصلت الصبح وخرجت
تتمشى زى عادتها .. بصت بعينها يمين وبصت
شمال ..

لحظت ان فهمان جالس قدام بيته .. خافت
وقالت ارجع تانى .. قام وقف له فهمان
وقال لها ..

- انتى رايحه فين يا بوسى كات ..
قالت له ..

- أبهى أروح أتمشى وادور لى على حاجة
أكلها عشان أنا جيعانه ..

وما عندى أكل .. ضحك وقال لها ..

- بس اصحى (٦) تسرقى من أحد أكله ..
قالت له ..

- موكل (٧) البيس حرامية .. قال لها ..

- كلكم حرامية وأشرار وصرخ فيها .. هو
.. هو ..

أسرعت بوسى كات بالهرب من أمامه ..
وعيونها الجميلة بالدموع مليانة دخلت بوسى

كات للغابة القريبة من مكان سكنها .. جلست
واضعة رأسها على يديها حزينة وتفكر ..
ليش الكلب الهوهو فهمان يكرها وكل جنسها ..

ومرت عليها فترة وهى جالسة .. اشتد
عليها الجوع وقرصها .. كانت تدور فى الأرض
على شئ تأكله .. حفرت حفرة بظوافرها ..
واذا بها تعجب وتدهش .. ليش (٨) لأنها
لمن حفرت حنت يديها .. حفرت حفرت حنت
رجليها .. من الاندهاش طالعت (٩) لربها كحل
لها عنينا .. مشت لقت قدامها قصر كبير كبير
.. دخلت قالوا لها هادا بيت السلطان ..
واعطوها لولو ومرجان (١٠) .. خرجت مندهشة
شافت قصر ثانى كبير .. كبير قالوا لها
ان هادا بيت الوزير واعطوها صحنين فطير
وبعدين شافت مكان فيه نيران وناس تدخل
تندر (١١) دخلت فيه .. قالوا لها هادا فرن
للعيش .. سلم عليها الفران واعطاها حنانه
.. والحنانة يا أولاد قرص صغير كانوا الناس
أول يعملوا الخبز فى البيت ويرسلوه الى الفران
علشان يتخبز وتعمل الأم قرص صغير لكل طفل
فى البيت ويسموه حنانه المهم .. بوسى كات
اندهشت من كل الى جرالها .. وأخذت
كل ما حصلت (١٢) عليه وراحت لبيتها .. وهى
تشكر الله على هادا الرزق وصلت بوسى كات ..
لبيتها .. لقت جارها الكلب فهمان .. قائم
مكانه كسلان لكنه لمن (١٣) حس بيها نط وقف
أمام عينها .. وقال لها ..

- الله الله يا بوسى كات فين رحتى .. أشوفك
مكحلة العيون .. ومحنية اليدين والرجلين ..
وايش كل هادى الخيرات الى معاك هه ..
يا ترى كيف حصل هادا كله ..

زعلت البسه بوسى كات .. ونزلت دموعها
.. لأنها أحست ان فهمان بيهينها وبيتهمها ..
قالت فى نفسها أحسن أحكى له الحكاية من
أولها .. جارتها وقالت .. ذهبت للغابة
بعد ما تركتك وهناك حفرت حفرت اتحت يدينى
.. حفرت حفرت اتحت رجلىنى .. طالعت
لربى فكحلى عيني .. رحت بيت السلطان اعطونى
لولو ومرجان .. رحت بيت الوزير اعطونى
صحنين فطير .. رحت للفران اعطانى حنانه ..

اندهش الكلب الهو هو فهمان وفي نظرتة
بان انه ماصدق كلام بوسى كات .. وقف على
رجوله وقال لها .. انا رايع أجرب وأعرف
ان كنت صادقة ولا كدابه ..

جرى الكلب فهمان على الغابة وقلبه مليان حقد
على بوسى كات وحفر حفر فى الأرض لكن حدث
شئ عجيب .. ايش هو (١٤) .. هو انه لمن حفر
حفر انكسرت يدينوه (١٥) وحفر حفر ..
انكسرت رجلينه (١٦) .. طالع لربه عمالوه
عيونه .. راح بيت .. السلطان دردينوه (١٧)
من الدرجان (١٨) .. راح بيت الوزير دردينوه
من الزير .. راح عند الفران سمعوه بصرخ فى
العمال خذوا هادا الكلب وحطوه وسط القرن
هرب الكلب الهو هو فهمان على بطنه وهو حزين
تعبان .. فكر عقله بسرعة .. وسأله ضميره
انت ليش يا كلب يا هو هو فهمان صار لك كل
هادى الأشياء وبوسى كات حصلت على كل
الحيرات ..

جاوبه ضميره الصاحي .. لانك يا فهمان
حقود وشرانى ، وما تحب الخير لغيرك وكمان
تشوف أى حد .. انسان كان ولا حيوان حتى
تصرخ .. هو .. هو .. وتخوف الجميع ..
وكمان يا كلب يا فهمان دايمًا تظلم بوسى كات
وهي تحبك وانت دايمًا تحفر لها الشر فى
طريقها .. نزلت دموع الكلب الهو هو فهمان ..
وعرف انه غلطان فى حق نفسه قبل غلظه فى
حق بوسى كات .. رفع وجهه الى السماء وقال
يارب يا حنان سامحنى انا الضعيف الحيوان
وأغفر لى ذنبى فى حق بوسى كات .. سمع صوت
عرف انه صوت العقل يقول له اسرع الى بوسى كات
.. واطلب منها السماح لانك .. اذيت كثير ..
ولم تحفظ حقوق الجار كما أمر دينك ونبيك ..
زحف الكلب هو هو فهمان على بطنه حتى وصل
الى بيت بوسى كات ..

ردت عليه وهي خايفه وقالت له .. ايش تبغى
يا كلب يا هو هو فهمان .. حرام عليك لا تضايقنى
.. سمعته يبكى وينوح طالب منها السماح ..
وقال لها تعالى شوفى ايش صار بحالى .. وبكى
الكلب الهو هو فهمان ..

خرجت تجرى البسه بوسى كات .. ولما انه
على هادى الحال أخذت تبكى وتواسيه قال لها ..
أرجوكى تسامحنى على كل اللى عملتو ليكى
وتطلبى من ربنا ان يسامحنى .. انا عرفت ان
أذية الغير شئ موطيب والى يعرف خطاه
ويستغفر ربه سيكافئه ربه ويسامحه ..

رفعت بوسى كات يديها الصغيرتان وعيناها
الجميلتان وقالت يارب يا من عطى بلا حساب
.. وتغفر اذا كان مخلوقك أواب .. اغسل
برحمتك وقدرتك كل ذنوب وخطايا الكلب
الهو هو فهمان ..

وأنا ياربى يا خالقى سامحته من كل قلبى ..
وخرجت مع الكلب الهو هو فهمان الى الغابة
وجلس ليستغفر الله كثير .. وتستغفر له
وتسامحه .. وبينما كانت دموعه تنزل من جزئه
رفع رأسه الى السماء .. فعاد اليه بصره بقدرة
الخالق ورحمته .. قالت له بوسى كات عيونك
اتكحلت يا كلب يا هو هو يا فهمان .. ومن
الفرحة حفر حفر عادت يدينه .. حفر حفر رجعت
رجلينه .. قفز مع بوسى كات لبيت السلطان
اعطوه لولو ومرجان .. راح بيت الوزير اعطوه
صحنين فطير .. راح عند الفران أعطاه حنانه ..
سجد لله شكر وامتنان ..

ودعاها الى ان تدخل وتاكل معاه لقمة تربط
بينهما بصدقة وتعاهدا على أن يحفظ كل منهما
حقوق الجار وعاشا فى التبات والنبات وجابوا
صبيان وبنات .. لمن كل واحد منهم اتجوز ..
وتوته توته خلصت الحدوته .. جلوة ولا ملتوته
ان كانت حلوة غنولى غنوة .. وان كانت
ملتوته احكولى حدوته فى الزيت محطوطه ..

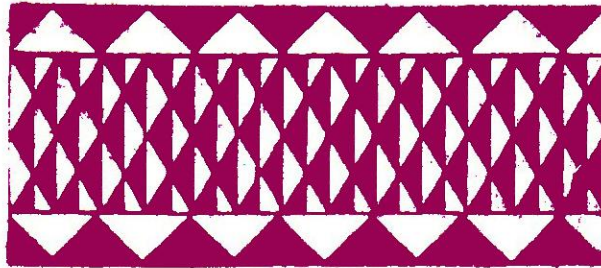
هوامش بمعاني الألفاظ المحلية

١ - حكاية الخنفسانه

- | | |
|---------------------------|-------------------------|
| ١ - الخنفسه | ٢ - نوع الثياب الشعبية |
| ٣ - أريد | ٤ - مازلت |
| ٥ - لست | ٦ - ماذا تريد أن تفعل ؟ |
| ٧ - وحدة موازين (أوقية) | ٨ - نظرت |
| ٩ - يمكن | ١٠ - لأن |
| ١١ - عندما | ١٢ - تسقطى |
| ١٣ - كادت أن | ١٤ - يا مؤدب |
| ١٥ - ذيل | ١٦ - مورطه |
| ١٧ - الى أن | ١٨ - خجل |

حكاية البسه والكلب

- | | |
|---|---------------|
| ١ - القطه | ٢ - تريد |
| ٣ - المقصود به مهمة القط أثناء ذكر الله | ٤ - الآن |
| ٥ - لفظ أجنبى يقصد به القط المدلل | ٦ - انتبهى |
| ٧ - ليس كل | ٨ - لماذا |
| ٩ - نظرت الى | ١٠ - لؤلؤ |
| ١١ - تخرج | ١٢ - ما جمعتة |
| ١٣ - عندما | ١٤ - ما هو |
| ١٥ - يديه | ١٦ - رجليه |
| ١٧ - أسقطوه | ١٨ - السلاله |





عبدالنواب يوسف

هل تصورون سمكة لها تسعة وتسعون لونا (*) ؟؟

ان خيال القصص الشعبي رائع وبغير حدود .. وجمال الخيال يظهر أكثر وضوحا كلما قرأنا له وسمعنا عنه .. اننا امام (سمكة) لا يمكن تصور تطور دورها في الحكاية ، فبعد سطور قليلة تختفي تماما ثم .. لا .. لن افسد عليكم المفاجآت التي تنتظركم وأنتم تمضون في قراءة قصة طريفة ينتصر فيها الخير دائما على الشر ونحس بأن شخصياتها لا توقع بأحد ونشعر أن الخطأ غير مقصود وأبناء الملوك مثل أبناء الشعب بشر .. والدنيا فسيحة .. والرحلة فيها سهلة ممكنة ..

تعالوا بنا الى واحدة من أجمل الرحلات في نفوس البشر وفي ارض الله .

— انه لا سبيل لعلاجك — يا مولاي — الا بأن تصطاد السمكة ذات ال ٩٩ لونا وبغير هذا لن تشفى ..

أصر الطبيب على قوله هذا .. فأعلن الملك في جميع أنحاء البلاد عن رغبته في الحصول على هذه السمكة ، وقال ان جائزة من يحملها اليه سوف تكون وزنه ذهباً .

وتساءل الناس : وزن من : السمكة ؟
ويجيبهم الجواب : لا .. بل وزن من يعثر عليها ، مهما كان ثقيلًا ..

وبدا الجميع يبحثون عن وسيلة لصيد هذه السمكة لكي يحصلوا على الجائزة ولكي يساهموا في علاج ملكهم من مرضه الطويل .. وكان من بين هؤلاء شبان ، قال لنفسه :

— ١ —

في قديم الزمان .. عاش ملك يحب الناس ، ويحبه الناس .. غير انه ذات يوم سقط مريضا .. وجاءه الأطباء من كل مكان وحاولوا بكل السبل ان يعالجوا مرضه هذا .. الا انهم فشلوا .. مع انهم أعطوه الأدوية اللازمة . ولم يدعوا دواء واحدا الا وجربوه معه لكن ذلك كله لم يفد ولم يجد معه .. وشعر الجميع بخيبة أمل مريرة خاصة والمرضى تشبذ وطأته ، وآلامه مستمرة وخيم شبح الموت فوق رأس الملك ..

وفجأة أقبل طبيب غريب .. شديد الثقة في نفسه يعتقد عن يقين انه قادر رغم كل ذلك على مساعدة الملك في التغلب على علته . ومعرفته في الشفاء من مرضه .

قال بعد أن فحص الملك :

(*) هذه الحكاية تتردد شغافا ، وقد وردت فيما جعته آمنه راشد وصفرت كمال في الكويت ، وأشارت اليها مراجع

خليجية عديدة .

- لماذا لا أشتري شباك صيد وأحاول ؟؟

ونفذ الشيال فكرته .. اشترى شبكة ومضى بها الى البحر يجرب حظه بعد ان ضاق بعمله الاول .. الذى أثقل كاهله وعاد عليه بالقليل من المال ..

عند الشط وقف الشيال ونظر بعيدا الى الأفق وقد أمسك الشبكة بين يديه وهتف من قلبه :

- بسم الله الرحمن الرحيم ..

وقذف بالشبكة الى المياه .. مرة .. وثانية .. وثالثة .. وعندما جذبها فى المرة الأخيرة صاح :

- الحمد لله ..

- كانت الشبكة تضم بين خيوطها السمكة ذات ال ٩٩ لونا ..

وحمل الرجل السمكة بالوانها الساحرة الى القصر وانتظر الجائزة ..

- ٢ -

سر الملك سرورا بالغا بحصوله على السمكة ذات ال ٩٩ لونا ودب الأمل فى نفسه والعافية فى جسمه وأمر بوضع السمكة فى حوض به ماء تمهيدا لقليلها كما أمر الطبيب لكى يتناولها الملك فى غذائه ..

وفى وقت الغذاء عاد ابن الملك من المدرسة وعندما شاهد السمكة الملونة فى القصر هتف :

- ما أجملها من سمكة ..

قال له الخدم : هذه سمكة أبيك وهى العلاج له من مرضه ..

صرخ الابن : ماذا ؟ هل سىأكل أبى هذه السمكة الجميلة البديعة الألوان ؟ حرام .. حرام .. قالوا له : دعها انها ليست من شأنك ..

قال : لا لا ان أمرها يهمنى كثيرا سوف أعيدها مرة أخرى الى البحر ..

وغافل الابن الحراس وحمل الحوض وقذف بما فيه من ماء ومعه السمكة الملونة من نافذة القصر

التي تطل مباشرة على البحر .. وعندما وجدت السمكة نفسها وسط الأمواج سبحت مبتعدة وهى سعيدة كل السعادة لا تكاد تصدق انها نجت من الموت وعندما حان وقت الغذاء أمر الملك ان يأتوا له بالسمكة ذات ال ٩٩ لونا .. قال :

- هاتوا السمكة التى فيها علاجي .. ودوائي .. وشفايى ..

وحكى الحراس للملك ما حدث واعترفوا له ان ابنه أعادها الى البحر .. فصرخ الملك :

- ابنى فعل هذا ؟؟ أهو لا يريد لى أن أشفى من مرضى .. اننى سوف أعاقبه أشد العقاب على فعلته الشنيعة .. ساحكم باعدامه ..

وقدم الوزير الاول .. والثانى .. وراحا يحاولان تهدئة الملك .. قال الاول :

- أوه .. يا مولاي .. انه ابنك .. ومهما حدث فلا يجب ان تحكم عليه بالاعدام ..

سأل الملك : وبماذا تنصح :

رد الوزير : لك ان تأمره بمغادرة البلاد ونعطيه طعاما يكفيه لثلاثة أيام .. وعليه ان يهيم فى الصحراء فقد يلقاه ذئب ذلك أفضل من ان تحكم عليه بالاعدام ..

قال الملك : وأنا قبلت اقتراحك هذا .. نفذه على الفور ..

- ٣ -

أمر الوزير باعداد طعام يكفى الابن ثلاثة أيام وأطلقه فى الصحراء ..

وعندما انتهى الطعام تقريبا .. وأشرف الولد على الموت رأى على البعد نخلة مضى اليها يسير على قدميه أحيانا ويحيو على ركبتيه أحيانا أخرى حتى وصل اليها .. واذا بها تقف على ضفة نهر فاكل من البلح وشرب من المياه واستراح فى ظلال النخلة الى ما بعد الظهر حين لاح صبى صغير يهبط من فوق التل ويرتدى عباءة بيضاء .. وعندما اقترب الصبى سأل ابن الملك :

- هل أنت انس أم جان ؟ من أنت ؟؟

قال الصبي : أنا صبي ضاق به أبواه .
لأنهما لا يريدانه .. وأنت ؟

رد ابن الملك : أنا كنت أميراً وأبى مريض
ونصحه الأطباء بأكل السمكة ذات ال ٩٩ لونا ..
لكنى لم أحتمل ذلك فأعدتها الى البحر مرة
أخرى ..

قال الصبي : لماذا لانكون صديقين ونعيش
معا ونتعاون سوياً .

أجاب ابن الملك : اننى أوافق على ذلك تمام
الموافقة .

قال الصبي : هيا بنا نجتمع بعض التمر ..
ونأخذ كمية من الماء ومع الفجر نرحل عن هذا
المكان ..

وقد كان . جمعا التمر وحملوا الماء وعندما أطلت
أضواء الصباح مضيا .. سارا وسارا الى ان
وصلا الى قرية صغيرة تجولا فيها قليلا وشاهدا
جزارا لديه لحوم ممتازة .. فتطلعا اليها فى لهفة
فقد مضت فترة طويلة لم يذوقا خلالها طعم
اللحم ..

قال واحد منهما للآخر : يا له من لحم ..
لذيذ ..

رد الثانى : ما أجمله مشويا على الفحم ..

وراقبهما الجزار .. واستبشر بهما خيرا . فانه
فى هذا اليوم لم يبع نصف الذبيحة كما يحدث
غالباً بل أقبل عليه المشترون حتى انه لم يبق
لديه شيء .. لذلك ناداهما اليه وسألهما ؟

— من أنتما ؟؟ ومن أين جئتما ؟؟

حكى الولدان قصتهما للجزار . فقال لهما :

— ما رأيكما أن تعيشا معى كأنكما ولدى
تماما .. وتساعدانى فى عملى و .. ؟

وافق الولدان على اقتراح الجزار .. وقبلوا
العمل معه . ورضيا بالحياة فى بيته كأنهما
ولداه ..

بدأ الولدان العمل وإذا بالجزار بدلا من ان
يبيع خروفين باع خمسة خراف .. وفى اليوم
التالى باع ستة .. ان الله يبارك له فى عمله الذى
نما وكبر واشتهر فى كل البلدان .. حتى قصده
جميع الناس وصار هو الجزار الوحيد ..

ومرت الأيام أصبح الجزار عجوزا وكذلك
زوجته .. فبقيا فى البيت لا يفادوانه بينما قام
الولدان بكل العمل وتوسعا فيه وامتد عملهما الى
أمر أخرى غير الجزارة فاشترى أرزا وسكرا
ومارسا التجارة فى ألوان أخرى من البضائع
ونجحا فى ذلك نجاحا كبيرا .. وكان الرجل
طيلة الوقت يرعاهما وينصحهما الى أن وافاه أجله
وصعدت روحه للسماء ومن حوله ولداه اللذان
تبناهما وأحبهما وأحياه .. ومن بعده مضت
زوجته .. وبعد شهر قال الفتى لصديقه
ابن الملك :

— يا أخى العزيز لقد مكثنا هنا فترة طويلة
ما رأيك فى أن نأخذ أمتعتنا ونرحل عن هذا المكان
الذى لم يعد لنا فيه أحدا ؟؟

قال ابن الملك : معك حق .. هيا بنا .

باع الولدان أملاكهما ومتاجرهما واشترى
سفينة كبيرة تعاونوا على شحنها بألوان مختلفة من
البضائع الأرز والشاي والسكر .. بل والذهب
وأبحرت بهما تاركة هذا البلد الذى عاشا فيه
طويلا وعندما أصبحت السفينة فى عرض البحر
ولم يعودا يريان غير الماء والسماء تطلع الفتى من
خلال منظار مكبر فرأى على البعد مئذنة عالية فقال
لابن الملك ..

— خذ هذا المنظار والى ببصرك الى بعيد .

نظر ابن الملك . وحدق فيما يرى .. وسأله
الفتى : ماذا تشاهد ؟

أجاب : أرى مئذنة وقد علقت فيها تسع
وتسعون عمامة .

سأله الفتى : هل تعرف حكايتها .

— لا ..

قال الفتى : فى هذا البلد ملك له ابنة خرساء
لا تستطيع ان تنطق بكلمة واحدة وقد أعلن الملك
ان من يستطيع أن يشفيها سوف يمنحه نصف
ثروته ويزوجه منها ولكن أحدا لم ينتج فيا أراد
الملك .. وكان عقاب من يفضل أن يلقى به الملك
فى السجن ويعلق عمامته فوق هذه المئذنة عبء
لغيره وحتى يكف المغامرون والجهلاء عن
محاولةهم . ما رأيك اننى أريد أن أحاول ..

جلس الفتى فى مقابل الستارة وهو يحبى الفتاة التى ورامها بقوله ..

- السلام عليكم ..

ولم يتلق ردا فكرر التحية ثم قال ..

- اسمعى يا عزيزتى الأميرة . سوف أحكى لك حكاية صغيرة لتكونى حكما عليها ولتقضى فيها بكلمتك . ما رأيك ؟

ولم يسمع شيئا فواصل حديثه ..

- ٦ -

يحكى أنه كان هناك ثلاثة أصدقاء نجار وخياط وصانع حلّ وشيخ .. آسف هم أربعة هؤلاء الأصدقاء الأربعة كانوا على سفر من مكان الى آخر . وعندما ضربوا خيمتهم قالوا انه لا يمكن ان يناموا جميعا بل لابد وان يبقى كل واحد منهم مستيقظ ليحرس الآخرين لمدة ساعة ووافقوا على الفكرة ولكن على من يكون الدور .. قال النجار .

- سوف أكون الحارس فى أول الليل .

وقام بمهمته لمدة ساعة . وكان قد قال لنفسه :

- فى هذه الساعة لابد وان أصنع شيئا .. لماذا لا أقوم بعمل عروسة خشبية ؟

وصنع دمية جميلة لم تر العين أجمل منها ثم أيقظ الخياط ليقوم بالحراسة قائلا :

- جاء دورك . أصبح لكى تأخذ مكانى .

ونفض الخياط وقال فى نفسه :

- ماذا يمكن ان أعمل خلال فترة الحراسة ؟ أه .. فكرة سأصنع ملابس جميلة لهذه العروسة .. وصنع للعروسة ثوبا رائعا البسها اياه . ثم نادى الصانع لكى يصحو للحراسة قال :

- من الأفضل أن أستفيد من وقت الحراسة فى صناعة حلّ أزين به العروسة ..

وجعل الصانع للعروسة عقدا وقرطا وأساور فى منتهى الجمال ثم أيقظ الشيخ .. الذى صحا مع الفجر ليؤدى نوبة الحراسة الأخيرة وتسأل : ماذا يمكنه ان يفعل : قال :

- سوف أدعو الله ان يهب هذه العروسة روحا فتصبح حية من الأحياء ..

رد ابن الملك : ما لنا وهذا يا أخى العزيز .. لماذا نقجم أنفسنا فى هذه المشكلات . وما دخلنا فى هذه المغامرات ؟ ابتعد بنا عن هذه الأشياء .

قال الفتى : لا لا لا .. لابد أن أحاول ..

ودخلا بسفينتهما الى الميناء ..

قال الفتى وهو يودع صديقه ابن الملك ..

- أنا ذاهب .. وإذا لم أعد حتى المساء فاعلم اننى قد سجنيت وأن عمامتى سوف ترتفع من فوق المئذنة . أما اذا رجعت قبل حلول الظلام فكن على ثقة من أننى نجحت فى مهمتى ..

رد ابن الملك : الله معك ..

غادر الفتى صديقه وانطلق الى الوزير وقال له ..

- اننى - باذن الله - سوف أحاول ان أجعل بنت الملك تنطق وتتكلم ..

قال الوزير : انك يا ابنى شاب صغير ولا داعى لأن تقضى بقية عمرك فى السجن وراء القضبان .. ان تسعة وتسعين سيقوك الى هذه المحاولة وفشلوا جميعا فلماذا تخاطر بدون مقابل ؟ أرجوك ان تقضى فى حال سبيلك هذه نصيحتى لك .. رد الفتى : ولماذا تقدم لى هذه النصيحة وما جئت اليك طالبا اياها ؟ لقد قلت لك اننى سوف أنجح فى جعل هذه الفتاة تنطق وتتكلم . وفى الحال ..

استمر النقاش بين الوزير والفتى وقتا طويلا الى أن شعر الوزير انه لا فائدة من المضى فى الحديث والنقاش اذ وجد ان الفتى مصر على رأيه ولا يتراجع عليه فقل له :

- اذا عليك أن تودع حياة الحرية .. وتدريب نفسك على الحرمان من كل شيء ..

رد الفتى : هيا بنا الى ابنة الملك .

قام الوزير . وصحبه الى غرفة بها ستارة مسدلة عن وسطها وقال للفتى ..

- ابنة الملك وراء هذه الستارة :

- أريد أن أراها .

- هذا غير ممكن تكلم اليها من مكانك :

وبدا يدعو الله وتحركت الفتاة وبدأت تنطق
وتتكلم فأيقظ كل زملائه صائحا :

- قوموا . انهضوا انظروا الى هذه الفتاة
وانظروا ما حدث لها ..

وصحوا لكي يبدأ الشجار بينهم .. كل منهم
يريدها لنفسه ويود ان تكون له عروسا يتزوجها
قال النجار : لقد صنعتها ..

قال الخياط : وأنا كسوتها الثياب ..

قال الصائغ : وأنا زينتها بالحل الثمينه ..

قال الشيخ : وأنا الذى دعوت الله ان يهبها
الروح والحياة .

كانت مشكلة : لمن هي ؟

قال الوزير : ان النجار هو الذى صنعها .

صاحت الفتاة : لا .. ان دعوات الشيخ هي
التي جعلت منها انسانا لها روح وحياة .

قال الفتى : اكتب هذا .. لقد نطقت الفتاة
بهذه الكلمات .

- ٧ -

سجل الوزير هذه الكلمات ومضى مع الفتى
الى الملك وأمامه قال الوزير وهو يقدم الأوراق
التي كتب فيها كلمات الابنة الخرساء .

- مولاي ان ابنتك قد نطقت بهذه الكلمات .

قال الملك : لا .. لا يمكن ان ابنتي لا تتكلم
ولا تنطق . واذا كانت قد قالت هذه الكلمات
فانني أريدها أن تتحدث أمامي ..

أكد الفتى ان البنت قد تكلمت وأصر الملك على
سماعها بنفسه .. وعقدوا اجتماعا كبيرا حضره
الوزراء والمستشارون وغيرهم من كبار رجال
الدولة . وجاء الولد وقال لها :

- السلام عليكم .

ولم يتلق ردا .. فأعاد حكايته مرة أخرى .
وفي نهايتها سألها :

لمن تكون العروسة ؟؟

ولم ترد . فما كان منه الا أن حكى قصة
أخرى . ولم تعلق عليها بكلمة واحدة . فحكى
قصة ثالثة . ورابعة وخامسة ولكنها مع الحكاية
السابعة نطقت وتكلمت وكتبوا ما قالته واعترف
الملك بما حدث ووهب الفتى نصف ثروته وأعلن
عن زواجه من الفتاة ومنحها الكثير من الهدايا .

- ٨ -

وكانت الشمس قد غربت وقلق ابن الملك وهو
على ظهر السفينة فما كان منه الا أن طلب من
بحارتها أن يفردوا قلوبهم وأن يبحروا بالسفينة .
وعندما استعدوا هتف بهم ..

- هيا بنا ..

وفي اللحظة التي كادت فيها السفينة تقادر
الميناء سمعوا ضجة كبيرة واقتربت منهم جماعة
ضخمة من الناس والفتى يصرخوا ..

انتظروا .. قفوا ..

آه .. ها هو أخيرا .. من الواضح انه قد
نجح فى مهمته وأنه قد جعل الفتاة تنطق وتتكلم
انها معه وقد اصطحبا هديا الملك اليهما .. صعد
الفتى الى ظهر السفينة وتعانق مع (أخيه) صديق
العمر وأبحرت بهما السفينة وفي عرض البحر
قال الفتى لابن الملك :

- اسمع يا أخى ها أنت ترى اننا قد صنعنا
كل شيء . ولم يبق لنا شيء لم نصله اننى فى
شوق الى أسرتى وعائلتى . وسأعود اليهم بعد
هذه الغيبة الطويلة ماذا تقول ؟ :

- حسنا .. افعل ما تشاء ..

- اذن هيا بنا نقسم الثروة . لك النصف
ولى النصف . ان كلانا أصبح عنده الكثير وعندما
نرجع الى أهلنا سوف يحترمونا ويقدرنا
ما فعلنا ..

- فعلا ..

وبدأوا يقسمون ما عندهم صندوقا بعد الآخر .
هذا لك وهذا لى . وهكذا الى أن انتهى من تقسيم
كل ثروتهم ولم تبق الا « الفتاة » عندها قال
الفتى لابن الملك ..

- وهذه هي الفتاة .. لأبد وإن نقتسمها .
صرخ ابن الملك : ماذا ؟ لقد أتيت انت بها
وهي لك . من حقك .

قال الفتى : لا يمكن . أنا أحب العدل .
ولا أحب أن آخذ ما ليس لى .. لقد اقتسمنا كل
شئ بالنصف ما عدا هذه الفتاة . ولك ان تختار
ما تحب . نصفها الأعلى أم نصفها الأسفل ؟
فزع ابن الملك . وما كان يتصور قط ان الفتى
يمكنه ان يفكر فى شئ كهذا ، فهتف :

- مستحيل ما تقوله . انك سوف تقتل الفتاة
وأصر الفتى على وجهة نظره ورفض ابن الملك
ولكنه أمام الحاج صديقه قال ..
- فليكن لى نصفها العلوى ..

أخرج الفتى سيفه .. كأنه يريد بحق ان
يقسم الفتاة الى نصفين وكانت هى ترتعد خوفا
وقبحة قذفت من فمها ثعبانا طويلا يتلوى ..
وأجهز عليه الفتى بالسيف ... قتله ...

- ٩ -

كان الذهول قد استولى على ابن الملك أثناء ذلك
كله . وكان يتطلع فى دهشة لصديقه الذى قال:
- هل أدركت لماذا اقترحت ان « نقتسم
الفتاة » ؟؟

- لا .. لماذا ؟؟

- لقد كذب أعرف أن هذا الثعبان موجود
عندها .. لقد حدث وانها .. وهى صغيرة كانت
تلعب فى حديقة القصر وقد شربت ماء من ماء
فى الحديقة وابتلعت معه ثعبانا صغيرا هو الذى
كان يحول بينها وبين النطق . وقد ظل ينمو فى

داخلها وينمو .. والآن انظر اليها .. انها سوف
تنطق وتتحدث كالناس .. مثل كل البشر ..
وفتحت الفتاة فمها وتكلمت فى صوت رقيق
عذب ، وتبادلت معهما حديثا طويلا .

- ١٠ -

طال الحديث وختمته الفتاة بسؤال الى ابن
الملك ..

- هل تعرف من أنا ؟ هل تعرف حقيقتى ؟
أجابها : لا .. كل ما أعرفه انك ابنة الملك
و ...

قالت : لا .. بل اننى « السمكة ذات ال ٩٩
لونا » .

هتف ابن الملك : ماذا ؟

كانت الفتاة فى هذه اللحظة قد انقلبت الى
سمكة ملونة ، زاهية بديعة رائعة ..
وقدمت لابن الملك صندوقين من الدواء
قائلة ..

- عندما ترجع الى بلدك . اسأل عن أبيك
سيقولون لك انه غير موجود .. وعليك أن تصر
على أن يأتوا لك به . وبأمك أيضا .. انضح
وجههما بالدواء الذى وضع فى الصندوقين ..

وقفزت السمكة ذات ال ٩٩ لونا الى عرض
البحر وسبحت فى الأمواج وهى تلوح لهما
مودعة ..

وعندما رجع ابن الملك الى بلده . وطلب ان
يرى والديه ورش وجههما بالدواء عاد اليهما
شبابهما ..

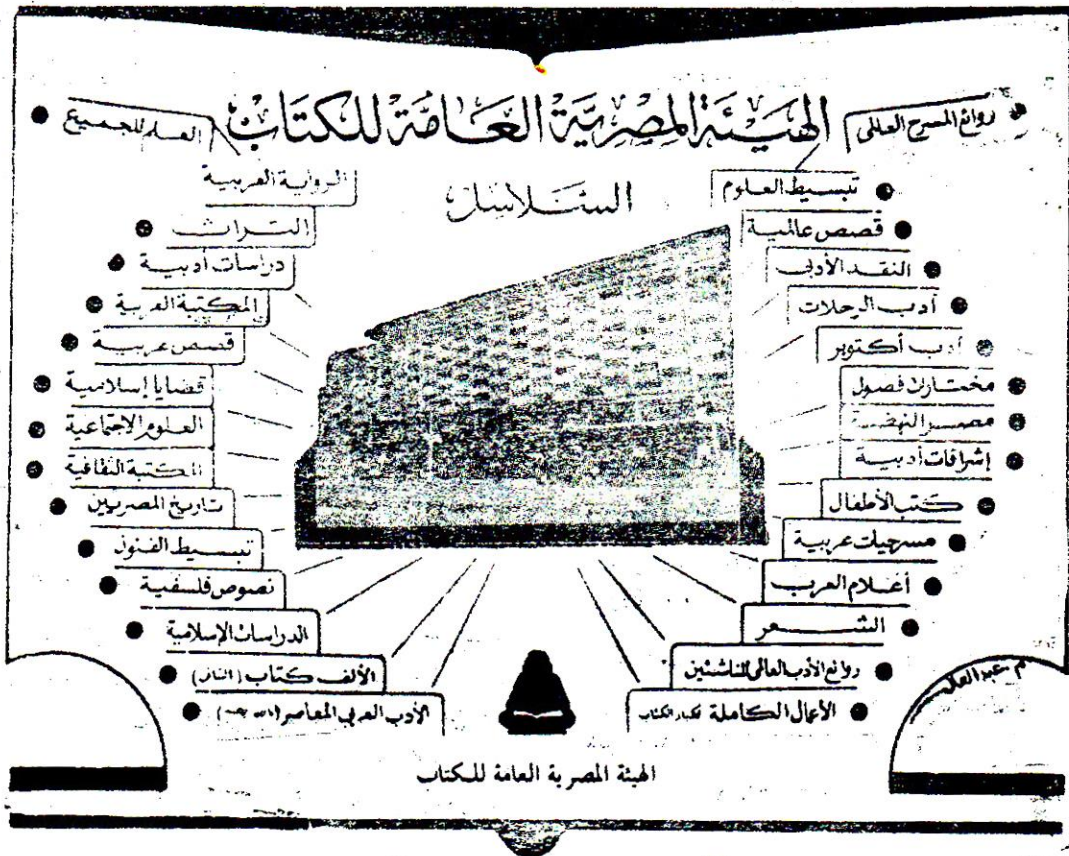
(ختام)

الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل - بولاق - القاهرة - تلخس جيبو ٩٣٩٣٢ - القاهرة -

ت : ٧٧٥٠٠٠

● ● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فال جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجاناً أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهي تقدم الكتاب بارخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات



● تصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهرياً مجلتي المسرح وابداع

● وتصدر كل ثلاثة أشهر المجلات الآتية :

فصول - عالم الكتاب - علم النفس - الفنون الشعبية - العلم والحياة

رئيس مجلس الإدارة

١٠ د ٠ سمير سرحان

الحنطور

• سونيا ولي الدين
• شوقي عبد القوى حبيب

كلما ازداد التقدم التكنولوجي حن الانسان الى ماضيه ، ومضى يتلمس اسباب السعادة بين ثنايا هذا الماضى يفتش عنها فى الذاكرة واحيانا بين صفحات الكتب او فى احاديث الأصدقاء ، ومن شوق الانسان الى هذا التراث او الى الذكريات اصبح يتلمسها اينما سار ، وفى احدى المرات صادفتنى ، ورغم كثرة مصادفتى له فى مختلف مدن مصر ، الا اننى توقفت امامه هذه المرة وأخذت أتأمله مدركا أنه فى طريقه ايضا الى الزوال مثل الاشياء الجميلة ، وقررنا البحث عن تاريخ الحنطور منذ بدايته الاولى حتى وقتنا الحالى ، هذا الصديق الماضى فى الرحيل •

ولا يعرف متى حدث هذا لأول مرة ، واذا كان هذا هو ما حدث فعلا ، فالعربات الاولى نظرا لكونها من الخشب القابل للفناء ، قد تلاشت ولم يمكن التأكد من وجود مركبات بعجل الا بعد ظهور النماذج والرسومات ومن المؤكد أنها كانت معروفة عند السومريين فى عصر مبكر حوالى ٣٥٠٠ ق م ، ثم شاع استعمالها حوالى ٣٠٠٠ ق م فى جميع أنحاء النصف الشرقى من الهلال الخصيب ، وفى ٢٠٠٠ ق م ظهرت فى آسيا الصغرى ، والأمر الشائع ان المصريين لم يعرفوا العجلة حتى أدخلها الهكسوس •

والواقع أن العجلة كانت معروفة فى مصر قبل عصر الهكسوس وربما كان استعمالها على نطاق ضيق لأن المصرى كان يعتمد على النيل فى تنقلاته وخاصة أن هذه العربات لا تصلح لنقل الأحجام

فى الواقع أن الحنطور وجد فى الحضارات القديمة ولكن ليس بالضرورة بنفس الشكل الذى نراه به الآن أو بالتسمية الشائعة عنه • وكانت بداياته منذ آلاف السنين فى آسيا عندما اخترعت العجلة التى أدت الى ثورة فى وسائل المواصلات ، فقد حولت الزحافة من مركبة يلزم سحبها على الأرض بقوة الى وسيلة تجرى نسبيا برفق وسهولة •

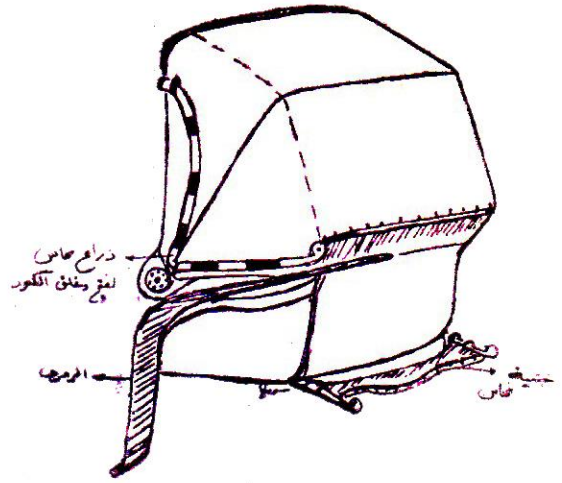
ومن المحتمل أن العجلة قد تطورت أصلا عن استعمال جذع الشجرة كدرا فيل لنقل الأحمال الثقيلة ، فاذا كان الجزء الأوسط من الجذع يجذ ليترك محورا (دنجل) ينتهى بعجلة صلبة عند كل من طرفيه ، ويمكن تثبيته تحت زحافة تصبح مركبة بعجل •



• دنجل يمسك بالمجلتين •

للفاية ، فلم يكن المصرى يعرف استخدام (العدة) الخاصة بالخيول فى العربات وانما كان يحيط صدر كل من الفرسين بسير عريض يربط بالخشبة المتعارضة للسلب ، وبهذا فقط كان الفرسان يشدان العربة ، ولكى لا يحتك هذا السير برقبة الفرس كانت توضع تحته من الخلف قطعة عريضة من الجلد (الكفل) يمر منها سير اقل عرضا يتصل بالسلب من تحت البطن ليمنع السير العريض من أن ينتقل من مكانه ولقيادة الخيل كانت تستعمل الاعنة وكانت تضى فوق (عقافة) فى الكفل الى الشكيمة وكانت طريقة الجام الفرس هى نفس الطريقة الحالية الشائعة فى كل مكان ، ومنذ الأسرة التاسعة عشرة كانت تستعمل أيضا الاغطية (٤) لعيون الخيل •

على هذا النحو كانت تصنع سائر المركبات المصرية ولم يكن يختلف بعضها عن بعض الا من حيث ازدياد أو قلة فخامة جهازها ، وفى كثير من الأحيان كانت سيور جهاز الفرس وكذلك كساء الجلد لصندوق العربة يلون بلون أرجوانى كما كان هذا الكساء يحلى بزخارف ومناظر مطبوعة ، وكانت المركبة الملكية بطبيعة الحال تفوق غيرها وجاهة وعظمة وكان لابد من تمويه سائر الاجزاء المعدنية فيها بالذهب ، وكانت الخيل تحمل ريشا ملونا يستقر فى بعض الأحيان فى رؤوس صغيرة تمثل رؤوس السباع ، وحتى مسمار العجلة كان يشكل على هيئة أسير أسبوى •



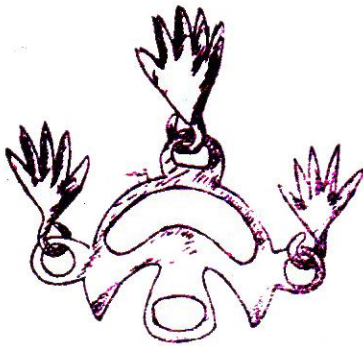
• جانب العربة الثمن دوران (المصرى) •

الضخمة أو الثقيلة ، انما ينسب الى الهكسوس ادخال العجلة الحربية السريعة •

وقد ثبت الآن أنها لم تكن معروفة عند استيلاء الهكسوس على مصر ، بل كان أول ذكر لها فى نصوص أمير طيبة الذى حارب الهكسوس (١) •

وفى عهد الدولة الحديثة (١٥٨٠ - ١١٠٠ ق.م.)
كانت هناك العجلة وتجرها الثيران وكانت تستخدم غالبا لنقل الزاد الى عمال المناجم وعلى ذلك فقد كانت نوعا من عربات النقل ، أما المركبة (٢) فاننا نعرف عنها الكثير فكانت تستعمل للسفر والصيد فى الصحراء وفى القتال وقد كانت عبارة عن عربة صغيرة خفيفة للفاية لا تسع أكثر من ثلاثة أشخاص واقفين وكانت المركبة (٣) دائما ذات عجلتين فقط مثل الحنطور الشائع الآن تصنعان بعناية من مختلف الأخشاب وكان لها أربعة انصاف محاور ومنذ النصف الثانى من الأسرة الثانية عشرة صار لها ستة محاور وفى النادر ثمانية أما المركبة الآسيوية فكان لها أربعة) وكان قطبها (الدنجل) يحمل صندوق المركبة الذى كان قليل الارتفاع ويشتمل على قاعدة (أرضية) تحيط بها من الأمام ومن الجانبين جداران رفيعة من الجلد المشدود أو سياج (درازين) خفيف من الخشب المقوس أما (العريش) فكان مثبتا من طرفه الخلفى فى هذه القاعدة وكان يربط مع السياج بالسيور زيادة فى الاحتياط وفى قمته خشبة متعارضة عقف طرفاها ليثبت فيها جهاز فرس المركبة ، وقد كان هذا الجهاز بسيطا

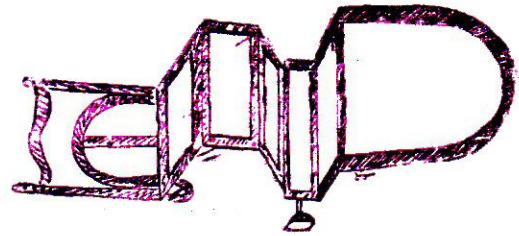
ان ذلك كان راجعا الى ازدحام القاهرة وضيق الشوارع فكما يذكر جاستون فييت ان القاهرة كانت مزدحمة لدرجة ان ثلاثة او اربعة اشخاص لا يمكنهم السير في شارع دون ان يصطدموا ببعض ، وكانت اكثر الشوارع والأزقة قصيرة وضيقة فقد بلغ طول بعضها مسافة بيتين أو أكثر قليلا بحيث أن المدينة كانت تبدو وكأنها خليط من البيوت لدرجة أن الجمل بحمولته كان كفيلا بعرقلة الحركة في الشوارع وبالإضافة الى ضيق الشوارع كانت توجد المصاطب التي وضعت أمام الحوانيت وكذلك (المنظر الذي لا نزال نشاهده الى الآن) الباعة المتجولون يرصون سلعهم على هيئة أكوام على ارض الشارع (٦) وما يدل على استحالة استخدام المركبات ما حدث عندما أمر السلطان الغوري في عام ٩١٨ هـ بنقل



• كفة مدورة تستخدم كحلية للخطوط .

عدد المكارين بنفس العدد الذي ذكره ابن بطوطة وكان ذلك في أواخر القرن الثامن عشر ويذكرون ان المكارين (١٠) كانوا يتقاضون أجورهم حسب طول المشوار ومدته ويتراوح من ١٨ الى ١٠ بارة (١١) للذهاب من طرف المدينة الى طرفها الآخر ومن ٣٠ الى ٤٠ بارة اذا شاء العميل الاحتفاظ بالركوبة نهارا كاملا (١٢) ويبدو أن استخدام المركبات والتي سميت في خطط علي باشا مبارك باسم « هنتور » عادت في عهد خلفاء محمد علي ، فتعرف ان الحديوي اسماعيل وهذه حادثة طريفة عندما دعا ملوك أوروبا وأمرائها لحفل افتتاح قناة السويس وحضرت معهم « أوجيني » أميرة فرنسا ، أمر بان تعمل مطبات على الطريق التي

ويدل هذا الاعداد الفخم وحده على عظيم تقدير المصريين للمركبات والخيول في الدولة الحديثة ، وقد كان الفنان لا ينجح عن تصويرها كلما تسنى له ذلك وكان وصفها وتجميلها من الموضوعات المحببة عند أدباء هذا العصر ، ولم تكن تخلو أسرة من أسر الأسراف من سائق مركبة وكانت وظيفة (السائق الأول لجلالته) من الأهمية في البلاط بحيث كان يشغلها حتى الأمراء وكانت تطلق أسماء لها رنين حلوى خيول الملك الخاصة (حصانا لجلالته الأولان العظيمان) وقد سمي مثلا زوجان من الخيل لسيتي الأول (١٣٠٩ - ١٢٩١ ق م) (آمون يمنح القوة) و (آمون واثق النصر) (٥) . ولم تستعمل المركبات في مصر الإسلامية ويبدو



• الهيكل الحديوي للخطوط .

المدافع من المسبك الى تربة العادل حتى يجربها هناك فوضعت على عجل وسحبها الأبقار وكانت عملية شاقة جدا رجحت لها الأسواق (٧) .

لذلك كانت الخيل هي وسيلة التنقل لدى النبلاء وذوى المكانة الاجتماعية بينما كان باقي المواطنين يستعملون الحمار وكانت تقف عند تقاطع الطريق ينتظرون الزبائن الذين يرغبون في ركوبها سواء داخل المدينة أو خارجها ويقال أنه كان من أطرف المناظر رؤية هذا العدد الضخم من الحمار التي تزين ببرادع كاملة من الحرير وقد طليت أذانها وأعرافها باللون الأصفر (٨) وذكر ابن بطوطة أنه كان يوجد بمصر ثلاثين ألف مكارى (٩) وقد قدر بعض الرحالة

طراز خاص بمصر يسمى (نصف دوران) تكون فيه الكنبه الخلفية مستديرة الجوانب وهذا الطراز أقوى احتمالا من المستورد .

وكان هناك أنواع كثيرة للحناطير منها نوع ايطالى ، « روشيل » ويستورد من فرنسا ونصف دوران وقد سبق ذكره ، بيزابيه وهو مقفل ويوجد منه فى المتحف الحربى وآخر يسمى « كومبيل » ومنها اشتقت كلمة « أتومبيل » أى سيارة باللغة الفرنسية لأنه يشبه وهو أيضا مقفل وكان يستخدم هذا النوع فى زفة العرائس ..

طريقة صنع الحنطور :

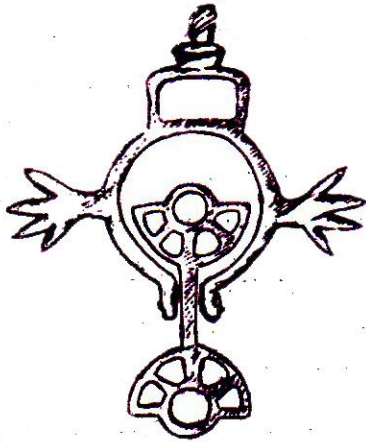
أما عن طريقة صناعة الحنطور الآن فيصنع هيكل الحنطور من الحديد ويشبه شاسيه السيارة وله نفس وظيفة الشاسيه ، ويقوم بعض الحرفيين ويطلق عليهم اسم مكنجية بخرط الحشب الذى يتميز بصلابته (الجازورينا - التوت - السرسوع) على اسطوانات ويسمونها « طبع » ويصنع منه الكنبه وكرسى السائق والصندوق الذى يقع أسفله فيتكون بذلك الهيكل الخشبى .

بعد عمل الشاسيه الحديد وتركيب الهيكل الخشبى عليه يتم تقفيل العربته من أسفل بخشب أبيض والجوانب والظهر من الخشب الأملكاش ، ويتم بعد ذلك تركيب الكبود وهو يتحرك الى الأمام والى الخلف لتغطية العربته ويطلق على الجزء المحمل على العجل اسم الصندوق ، ويتم تركيب سوست من الصلب أسفل قاعدة الحنطور الحمل

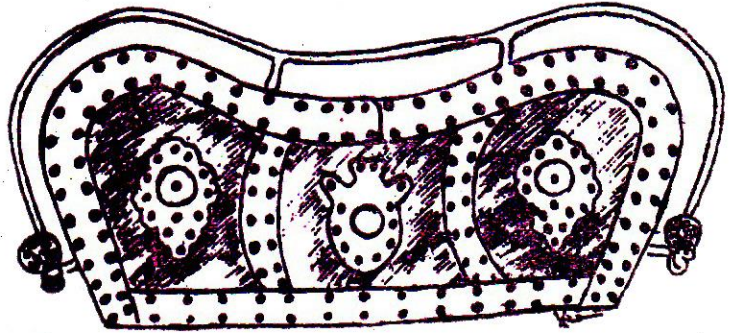
ستسلكها أوجينى فى طريقها لزيارة الأهرامات وكان الخديوى اسماعيل يرافقها فى تلك الزيارة وكان الغرض من هذه المطبات هو أن تميل عليه ويميل عليها مع اهتزاز الحنطور .

وكان الحنطور فى تلك الفترة أواخر القرن التاسع عشر أحد الوسائل الهامة للتنقل داخل المدن خاصة للطبقتين العليا والمتوسطة ، ويذكر على باشا مبارك بأنه يوجد بمدينة القاهرة ألف وستمائة وخمس وسبعون عربته من العربات الكرلو والصندوق واربعمئة عربة من عربات الركوب الملوكه لأصحابها واربعمئة وست وثمانون عربة من عربات الركوب المعدة للاجرة وعشر عربات بقارى (١٣) وكان عدد عربات الركوب الخاصة فى الاسكندرية مائة وثمان وثلاثون مزدوجة ، ست وثمانون مفردة (١٤) وثلاثمائة وستة واربعون هنتور (١٥) .

ولكن متى بدأت حرفة صناعة الحناطير يذكر بعض الرواة (١٦) وهو فى الوقت نفسه احد صانعى الحناطير فى مصر بان صناعة الحناطير بدأت غالبا فى أوائل القرن التاسع عشر وقد ظهرت فى مصر منذ أيام محمد على باشا عندما كانوا يستوردون تلك العربات من ايطاليا وفرنسا وانجلترا حيث كانت تأتي فى صناديق ويتم تركيبها فى مصر على يد الصناع الايطاليين الذين تعلم منهم المصريون هذه الحرفة وقد استطاعوا تقليدها بمهارة بل وقاموا بصناعة عربات الركوب وأضافوا اليها بعض التعديلات ومن أهمها ابتكار



نص كفة تستخدم كحلية للحنطور .



الرايا - واجهة الحنطور .

المطبات - والكبود عبارة عن جلد مشدود على جرايد من الخشب عبارة عن براويز تثبت على مسافات متساوية في جوانب الحنطور وتوجد ذراع في الجانبين تتحكم في غلق وفتح الكبود - وهناك أنواع ثقيلة من الحناطير تحتاج الى ستة أزواج من السوست ونوع خفيف يحتاج الى خمسة فقط ، وأما عن طريقة صناعة تلك السوست فالصانع يقوم بتسخين الحديد على النار المنبعثة من الكور وتشتعل النار في هذا الكور بواسطة مروحة يدوية أو منفاخ ويوجد فوق الكور مدخنة - وعندما تحمر قطعة الحديد يمسكها الصانع بكماشة كبيرة طولها حوالى نصف متر حتى يكون بعيدا عن الحرارة والسخونة والمنبعثة منها ويضعها على السندال ويطرقها بالمرزبة وهي عبارة عن شاكوش ثقيل الوزن ويستمر في التسخين والطرق حتى تأخذ شكل القوس وهو الشكل المطلوب للسوستة ، وبعد صناعة السوست المطلوبة يقوم بوضعها فوق بعض كل خمس أو ست سوست في جانب من جوانب الحنطور ومكانها أسفل الكنية فيكون الصندوق محملا عليها وهي محملة على الدنجل .

أما تحت الكرسي الخاص بالسائق فتوجد دائرة تسمى صينية وهي تشبه ديركسيون السيارة وتسمح للعربة بالدوران في أى اتجاه .

وبخصوص الكنية وكرسي السائق فيتم تنجيدهما كما ينجد كرسي الفوتيل تماما بالسوست والدمور والظن والكرينا والخيش والظهر يكون مدبرا (كابيتونية) (١٧) وبالزراير المكبوسة من نفس نوع جلد التنجيد الذى يأتى من ملوى لأنه يدبغ دباغة خاصة تصلح للحناطير ويورد لجميع أنحاء مصر .

ويصنع جلد الحناطير من الجلد البقرى أو الجاموسى فقط ويتم تنجيد الكنية كل سنتين تقريبا أما جلد الكبود فيمكن أن يتحمل عشرة سنوات أو أكثر . وتكسى أرضية الحنطور حاليا بالغنيل الملون أو الموكيت على حسب مقدرة صاحبه وكانت قبل ذلك تكسى بالسجاد الفاخر .

وأمام الكنية الخلفية يوجد كرسي قلاب لأنه يمكن قلبه تحت كرسي السائق وهو يفرد للسماح لعدد أكبر من الركاب بالجلوس .

ويوجد أمام كرسي السائق جزء يسمى بالمرايا وهو واجهة الحنطور وتكون في أغلب الأوقات مزينة بالزهور الصناعية أو بقطع من النحاس ، وتحت كرسي السائق يوجد صندوق يضع فيه الأدوات التى يحتاجها للتصليح اذا تعطل الحنطور وهي عبارة عن مفاتيح وفرشة لتنظيف العدة .

ونأتى الى الأجزاء الجانبية من الحنطور وهي الرفارف وتتوسطهم سلمة أما الرفارف فتكون مكسوة بالجلد ووظيفتها رد الطين المتناثر عليها من الشارع فلا يندفع الى داخل العربة فيلوئها أو يؤذى الراكب ، وبين الرفارف يوجد منها زوج متقابل على كل جانب من جوانب الحنطور توجد سلمة تساعد على الصعود والنزول من الحنطور وهي مصنوعة من الحديد ولكنها تكسى بالنحاس الأصفر فيعطى السلم بريقا جميلا مع لون الحنطور الأسود ونحاس السلم للزينة فقط .

ولكل عربة حنطور أربع عجلات زوج خلفى وهو أعلى وقطر العجل الخلفى حوالى متر ، والعجل الأمامى أقل ارتفاعا ويبلغ ثمانين سنتيمترا ويربط كل عجلتين عامود حديد يسمى (دنجل)

ومما لفت النظر للحنطور الزينة التى يضعها السائق أو الصانع عليه وهي غالبا من النحاس وهي عبارة عن وحدات زخرفية مختلفة تمثل أشكالاً متنوعة ومن تلك الأشكال السمكة وهي تدل على الرزق الوفير والنسل فى الموروث الشعبى وتوجد وحدات أخرى للزينة مثل خمسة وخمسة والدائرة المخرمة وتسمى كفة وايضا نصف دائرة وكلها كما يعتقد واضعوها انها تقى العربة من الحسد ، وعلى كل من جانبي الحنطور يوجد فانوس وهو مصنوع من النحاس . ومن مسميات أشكال الفوانيس الفانوس البيضى والفانوس قرن غزال ، والفانوس عمر افتراضى أيضا حيث يستمر صالحا لمدة عشرة سنوات أو أكثر قليلا والفانوس على شكل علة مربعة الشكل ولها أربع واجهات واجهتان من النحاس ، والأخريتان من الزجاج البنور ، وله من أسفل ذراع يفك بقلووظ لا دخال اللبنة داخل الفانوس وتثبت فى المسامير وقبل ذلك قديما كانت توضع شمعة بفتيل وتسمى سوكرجة ولها خزان صغير يملأ بالجاز ، أما الآن فتستعمل لمبة ببطارية ، ولل فانوس حلية من أعلى تسمى برنيطة وهي تشبه

البرنيطة الى حد كبير ومفتوحة من أعلى لكي تقوم بوظيفة المدخنة وترجع أهميتها أيضا الى أنها تقوم بتجميع الواجهات الأربع للفانوس ، ورغم استعمال اللبنة الا أنه مازالت توضع البرنيطة والسوكريجة بخزان الجاز للحفاظ على الشكل القديم ، ويوجد فانوس ثالث يتم تركيبه في العربة أسفل الصندوق ويكون لونه أحمر ويسمى فانوس خطر، وتوضع على ذلك الفانوس إشارة حمراء تعكس ضوء أحمر اذا ما سلط عليه ضوء من الخلف .

وكما هو واضح فان معدن النحاس يمثل عنصر الزينة الأساسي في الحنطور فيدخل في كسوة السلم وزينة الكبود وفي الفوانيس وأيضا نجده يكسى به مسند كرسى السائق وأسمه المعروف به الدرايزين وهو من الحديد المكسو بالنحاس الورق مثل الذهب الذي تذهب به الكراسى فهو عبارة عن شريط نحاسي أصفر يلف على الدرايزين ومن الأجزاء النحاسية أيضا في الحنطور الجرس الذي نسمعه مصاحباً لوقع الخيل حينما يعترض الحنطور عارض والجرس عبارة عن علبة مستديرة داخلها ماكينة نحاس مركب بها سوستة تضغط على الشاكوش الموضوع يمين طاستين من النحاس ويركب الجرس في أرضية الحنطور تحت رجل السائق ويبرز منه مسمار عندما يدوس عليه السائق يضغط على الشاكوش ويضرب في الطاستين .

ويبقى بعد هذا من الحنطور آلتة الحية وهو الحصان ولحصان الحنطور عدة يلبسها وهي عبارة عن السرج والرقبية ويقوم السروجي بتصنيع تلك العدة ويثبت السرج في العربة بواسطة عريشان، عريش على كل جانب ، وهو عبارة عن قائم خشبي ويطلق هذا القائم بالبوية أو يكسى بالجلد .

ويعمل الحصان يوميا لمدة اثنتى عشر ساعة تقريبا وقيمة غذائه يوميا تكلف صاحبه حوالى ثلاثة جنيهات أسعار عام ١٩٨٩ وذلك في محافظة المنيا أما في محافظة الاسكندرية فيتكلف طعام الحصان . ولحصان الحنطور عدة يلبسها وهي عبارة وذرة وفول وبرسيم أو الموجود منهم ولكن الشعر يعتبر أساسيا بالنسبة له ويمكن أن يبدأ الحصان عملية جر الحنطور وهو في سن الثانية والنصف وذلك بعد أن يكون قد جاز تدريبات شاقة على عملية الجر هذه ويستمر في العمل الى سن

العاشرة أو بعدها بقليل (١٨) . قد اختلفت وظيفة الحنطور من عصر الى آخر وكذلك من مدينة لأخرى ففي أواخر القرن التاسع عشر كان يعتبر وسيلة الانتقال الرئيسية لآبناء الطبقة العليا أما عامة الشعب فكانوا يستخدمون الركائب في التنقل وزاد الاقبال عليه من قبل طبقات الشعب المختلفة في أوئل القرن العشرين الى أن انتشرت وسائل المواصلات العامة من عربات سوارس والسترام ثم الاتوبيس بعد ذلك ، وان ظل استعماله موجودا خاصة في المناطق التي لا تصلها تلك المواصلات أو لمن يرغب في أن يكون بمفرده ، ويذكر بعض المعمرين ان أعداد الحناطير كانت كثيرة جدا أمام محاط السكك الحديدية في مختلف المدن وخاصة باب الحديد وأنه في أربعينات القرن العشرين كان يأخذ الحنطور من باب الحديد الى حى النيل بخمسة قروش والآن يقوم بنفس الوظيفة ولكن في عواصم المحافظات والمدن خاصة تلك التي لم تنتشر بها عربات التاكسي الداخلية فهي محدودة الحجم لا تحمل التاكسيات كشبين الكوم وكفر الشيخ وبني سويف وان كان استخدامه قد قل كثيرا نتيجة لانتشار السيارات ويبدو ان استخدام الحنطور في عملية نقل السائحين هو الاستخدام الباقي لفترة قادمة من الزمن لعشق السائحين له .

وكان من استخدامات الحنطور في الماضي استخدامه في زفة العرائس وانقرضت هذه العادة الى أن شأهت زفة احد الأصقاء (١٩) في ميناهاوس وفوجئت بانها كانت زفة بالحناطير وكما كانت جميلة تلك الزفة فقد اعادتني الى قاهرتنا الحبيبة التي عرفناها من خلال كتب الرحالة ، ولم تكن زفة الحناطير قاصرة على الفنادق فقد شاهدت قريبا زفة بالحناطير في قلب شارع قصر النيل وكانت حقا رائعة ولافتة للأنظار وخاصة الأجانب الذين وقفوا يصفقون لها ويتابعونها بسعادة بالغة وبالإضافة الى استخدام الحنطور كوسيلة انتقال واستخدامه المحدود في زفة العرائس فقد استخدم أيضا للنزهة وكان ايقاع حوافر الخيل يعطى احساسا بالمتعة والنشوة ولنقرأ قول عاشقة مصر د . « نعمات فؤاد » ولكنى لا أنسى الحنطور صغيرة فقد كنت أجد في ركوبه متعة ورخاء الاسترخاء (ولا أنسى الحنطور كبيرة فقد درست شعر أمير الشعراء شوقي وحياته .

وللحنطور فيها قصة ، هذه الكنبه المدرجة ذات الكنبتين المتقابلتين الصغيرة منها مكشوفة لأن الكبود كان يغطي الكنبه الكبيره وكنت على كل حال اختار الجلوس على الكنبه الصغيره لارى الشارع والناس أكثر ، أما مقعد الأسطى فقد كان مرتفعا يطل على جواز الخيل ويمسك فى يده كرباجا طويلا .

لقد ولد الحنطور قصائد كاملة من ديوان شوقى من أعذبها وأقربها الى النفس قصيدة النيل فقد كان يحلو له وبيته الذى سماه « كرمه ابن هانى » على النيل ان يتنزه فى الاصائل على شاطئ النيل فى حنطور ويتأمل الشعاع المترف النهر المترف وكان النيل مترفا على أيامه لا يكدر صفوه أو نقاء ما يحدث له هذه الأيام مما نرتكبه فى حقه ويهمس شوقى مفتونا : -

من أى عهد فى القرى تتدفق
وبأى كف فى المدائن تفسق
ومن السماء نزلت أم فجرت من
عليا الجنان جداولا تترقرق

واتذكر ونحن صبية أن الأطفال كان يتشعلقون فى الحنطور من الحلف وينادى بعض الصبية ممن لم يستطيعوا التشعلق على السائق قائلين « كرباج ورا يا سطى » فيترك الصبية المتشعلقون الحنطور هاربين خوفا من كرباج سائق الحنطور كما كانوا ينادون على الحنطور مغيظين السائق قائلين : « يا أبو لبن » ولا أعرف حتى الآن سبب هذه التسمية ولماذا أطلقت .

ولكن اختفى الآن ذلك المظهر الذى يجسم لنا شقاوة أطفال ذلك الزمان واختفى الحنطور أيضا من حياة القاهرة آخذا معه ذلك الايقاع المتناغم الجميل والمتبادل بين خطى الخيل ورنين جرس السائق ، ايقاع لم تلعبه يد فنان ولكنه أروع من أى ايقاع ، ومضى الحنطور تاركا لنا الحسرة على ما كان والألم على ما نحن فيه الآن ، مضى بايقاعه ولم يبق فى آذاننا الا رجوع صدى خطى الخيل ، ومضى وان كان سيبقى رمزا على رخاء وهدوء عصره .



- (١) الموسوعة الأثرية المالية ، مادة عجلة مصر ١٩٧٧ ، ص ٥١٦ - ٥١٧ .
- (٢) استخدم الشعب المصرى منذ قديم الزمان الحمار كاحسن وسائل النقل ، فهذا الحيوان الذى لا يكل والذى تمتاز بعض أنواعه بسرعتها والذى يستطيع السير على كل الطرق يبدو وكأنه فى الواقع انما خلق لظروف مصر الخاصة ، وبالنسبة لعملية القوم كان يربط مقعد باحكام على ظهر حمارين ويجلس الرجل على هذا المقعد ، ويبدو انه بطل استخدام هذا المقعد فى الدولة الحديثة ، ادولف ارمان ، مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة ترجمة د. « عبد المنعم أبو بكر » محمد كمال ، مصر بدون تاريخ ، ص ٥٦٢ .
- (٣) يمكن رؤية المركبة المذهبة لتحتشم الرابع فى متحف القاهرة .
- (٤) تستعمل أغلبية للحيوانات حتى لا ترى الا أمامها فقط ولا تجفل من أى شيء على جانبي الطريق .
- (٥) ادولف ارمان ، المصدر السابق ، ص ٥٦٣ - ٥٦٥ .
- (٦) جاستون فييت ، القاهرة مدينة الفن والتجارة . ترجمة د. مصطفى العبادى ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٨٧ - ٩٠ .
- (٧) ابن اياس بدائع الزهور فى وقائع الدهور ، ص ٤ - ٢١ .
- (٨) جاستون فييت ، المرجع السابق ص ٩٥ - وذكر أيضا وليم ادوارد لين فى كتابه « المصريون المحدثون » أن جمال الميخيل كانت تخضب بالحناء وتزين بخوص النخيل فى موكب الحج فيبدو لونها أصفر - فلا أعرف اذا كان جاستون يقصد ان اللون الأصفر الذى تصبغ الحمار هو اللون الناتج من الحنة أم لا .
- (٩) ابن بطوطة ، رحلته ، دار الكتاب اللبنانى ، بدون تاريخ ، ص ٣٢ .

(١٠) لم تكن الطوائف التى ينتظم فيها المكاريون تقل عن أربعة طوائف أو ثلاثة « لنقل النساء » والرجال « والرازمة لنقل الأشياء والأمتعة ولكن الجمالين على وجه الخصوص (السواعدية) كانوا هم المتخصصين لنقل الأمتعة ولم يكن استخدام البغال والخيول مقصورا على الخاصة فكانت الخيول وقفا على استخدام الممالك أما المشايخ والتجار فكانوا يستخدمون البغال . اندريه ريمون ، فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية ، ترجمة زهير الشايب ، مصر ١٩٧٤ ، ص ٥٤ .

(١١) لمعرفة قيمة البارة انظر : -
وصف مصر - ترجمة : زهير الشايب ، مصر ١٩٨٠ المجلد السادس الأب انستاس الكرملى ، النقود العربية والإسلامية
وعام النميات مصر ١٩٨٧ .

(١٢) وكانت الحيوانات التى تؤجر تقف جاهزة فى محطات بمعنى الكلمة تقع فى جوانب الشوارع الرئيسية والأسواق ويستطيع المرء ان يجدها على جانبى معظم الشوارع حيث يمكن ان يمتطى واحدة منها وأن يذهب الى حيث يشاء يتبعه أحد الأولاد الواقفين هناك لهذا الغرض وهذا لكى يعود بالركوبة بعد انتهاء المشوار اندريه ريمون ، المصدر السابق ، ص ٥٥ .

(١٣) على مبارك باشا ، الخطط التوفيقية ، مصر ١٩٨٠ ، ج ١ - ص ٢٥٦ .
(١٤) يبدو انه يقصد بالمزدوجة التى يجرها زوجان من الخيول والمفردة هى تلك التى يجرها فرس أو حصان واحد .
(١٥) على باشا مبارك ، المصدر السابق ، ج ٧ ، ص ١٧٨ .
(١٦) الأسطى فتحى عبد الفتاح ، سيد عبد الفتاح ، حسين طلبة ، الشريط مسجل من المنيا ، عام ١٩٨٩ ، الجامع سونياوى الدين . - مركز دراسات الفنون الشعبية .

(١٧) كاييتونية ويكون منجدا بالزراير لتثبيت تنجيد الكنية وأيضا كحلية .
(١٨) الشريط السابق ، تسجيلات محافظة المنيا سنة ١٩٨٦ .
(١٩) الصديق هو الدكتور محمد الهوارى أستاذ اللغة العبرية بأداب عين شمس .
(٢٠) نعمات أحمد فؤاد (دكتور) القاهرة فى حياتى مصر ١٩٨٦ ، ص ٦٦ - ٦٧ .

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية

تصدر كل ثلاثة شهور

عن

الهيئة العامة للكتاب

ت : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥٢٧١

كورنيش النيل (رملة بولاق) القاهرة



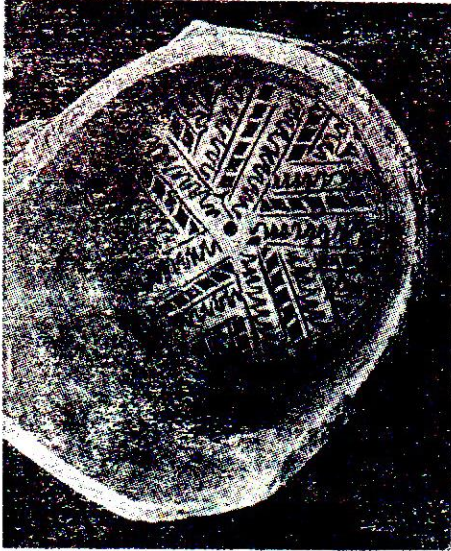
وزخارفها

عبدالله كامل موسى

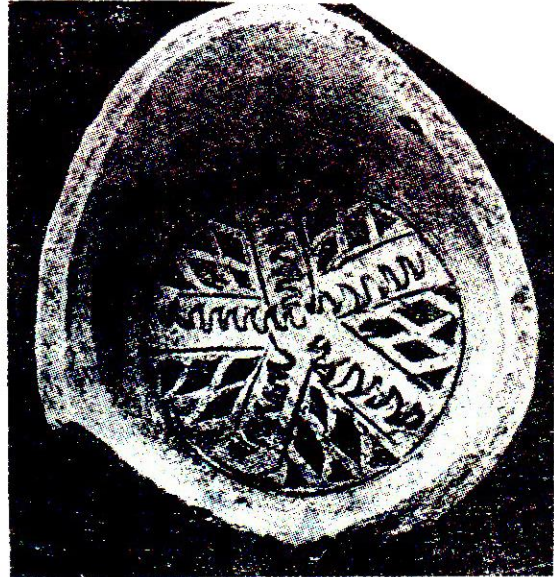
تأثرت الفنون الزخرفية الاسلامية في اول أمرها بالتقاليد الصناعية والزخرفية القديمة الخاصة بفنون الحضارات التي كانت سائدة في البلاد التي فتحها العرب والتي أصبحت تكون جزءا من الدولة الاسلامية المترامية الأطراف التي امتدت من الهند شرقا الى شمال افريقية وبلاد الأندلس غربا .

على أن هذه الفنون لم تأخذ كل ما صادفها في فنون هذه الحضارات القديمة من موضوعات وعناصر بل وقفت منها موقف الفاحص الناقد لذلك فاننا نجد الفنان المسلم قد أمضى فترة طويلة في عملية استجماع واختيار ومزج فاختار ما لا يتعارض واحكام العقيدة الاسلامية ثم مزج بين هذا التكنيك الموروث وبين الزخرفة الجميلة ، وقد استغرقت هذه العملية ثلاثة قرون تقريبا أصبح للفنون الاسلامية بعدها مميزاتها الخاصة التي تكاد لا تخطئها العين (١) .

وقد وجهت العقيدة الاسلامية نظر الانسان الى ناحيتي الجمال والزينة في المخلوقات ، وعرفته أن معظم ما يحيط به في هذا الكون انما ينطوي على جانبين جانب المنفعة وجانب الزينة والجمال ، وقد اقترنت الصناعة بالفن في ظل الاسلام فلقد شاعت الزخارف في كل ما أخرجته يد الفنان المسلم من مصنوعات سواء كانت من مادة غالية نادرة او كانت من مادة رخيصة متوفرة وهو الأمر الذي لم يعهد في الفنون التي سبقت الاسلام اذا لم يعن فنانون تلك العصور بزخرفة السلع الرخيصة كما فعل الفنان المسلم الذي لم يبخل بفنه على شبائيك القليل ، تلك القطع الفخارية التي تعد ارخص ما يمكن أن يصنعها صانع (٢) .



شكل رقم (٢)



شكل رقم (١)

(١) د. سعاد ماهر - الفنون الاسلامية ، ص ٥ - ٧ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م ، د. عبد العزيز مرزوق - الفنون الزخرفية الاسلامية في مصر قبل الفاطميين ، ص ٦ ، الأنجلو المصرية ، الطبعة الأولى ١٩٧٤ م .

(٢) د. عبد العزيز مرزوق - المصدر نفسه ، ص ٨ .

وكان كثيرا ما يسود داخل الوعاء بدخان الأخشاب الصمغية ، ثم يعطر بدخان خشب « القفل » والمصطكا ، ويستعمل لهذا الغرض وعاء صغير من الفخار يسمى مبخرة ، ويوضع فيه الفحم اللازم لحرق الخشب والمصطكا ، ثم تعلق القلة مقلوبة فوقه ، ويشد حول رقبة القلة خرقة على بعد بوصة من الحلق لمنع السناج أن ينتشر بعيدا خارج الوعاء ، وكثيرا ما يوضع قليل من ماء زهر البرتقال فيكسب الماء طعما لذيذا (٧) .

وقد تفنن الفخاريون أو القلاليون في ابتكار أشكال لطيفة لهذه القفل وفي زخرفتها بأساليب مختلفة وزخارف متنوعة فصنعت القفل ذات الجدران الرقيقة بالضغط مما يضاعف الاحساس برقة جدران القلة كأنها مصنوعة من الورق ومنها ما تكون سمكة الجدار ، وتزدان بعض القفل بمقايض تسهل استعمالها أو تشكل فوهاتها على هيئة رأس طير أو حيوان ، وفي هذا النوع قد يستعمل مقبض مجوف ملئها بالماء الذي يصب من فم الحيوان عند الفوهة ، ومن هذه القفل ماله بدن مستدير مضغوط ورقبة اسطوانية قصيرة على جانبيها مقبضان بشكل الزمزمية ، وكذلك نجد أباريق لطيفة مختلفة وقد استخدمت القوالب الفخارية وقوالب الجص ذات الزخارف المحفورة في تشكيل زخارف بارزة على أبدان بعض هذه القفل وذلك بأسلوب الضغط أو الصب في هذه القوالب (٨) .

ونرى على هذه القفل رسوم حيوانات وطيور وأشكال آدمية وأشرطة من الكتابات الكوفية والنسخية نجد فيها عبارات دعائية لأصحاب هذه القفل وعلى إحدى القفل من هذا النوع والمحفوظة

ويعد الفخار من أهم الفنون التطبيقية الإسلامية ، ومن المواد الأثرية القديمة وترجع قيمته الأثرية الى كثرة مخلفاته والاعتماد عليه بصفة خاصة في ترتيب مراحل التطور الحضاري والفني وفي تأريخ طبقات الحفر الأثرى وترتيب الطرز الفنية ، كما أنه أقرب الفنون الزخرفية والتطبيقية الى روح الانسان (٣) .

وقد عرفت مصر قبل الفتح العربي كما عرف غيرها من دول العالم الأواني الفخارية وازدهرت فيها هذه الصناعة وهو الأمر الذي نلاحظه في العصر القبطي حيث ازدهرت صناعة هذه التحف الفخارية وأجادت مصر صناعتها اجادة عظيمة (٤) .

والحق أن القاهرة قد ازدهرت فيها أنواع من الفخار كانت تصنع للاستعمال اليومي وكان موطن صناعتها بمنطقة مصر القديمة (الفسطاط) ويمتاز منها الفخار الشعبي بالبساطة وقلة التكاليف ، وفي الوقت نفسه لا يخلو من حسن الذوق ودقة الصنعة وروعة التخيل والابتكار ونقتصر هنا على نوع من الفخار الشعبي المتمثل في القفل الفخارية التي تكتشف لنا بالاضافة الى أسلوبها الفني بعض جوانب من عادات وتقاليدها هذا العصر (٥) .

وتعد القفل من الأواني الشائعة في فخار القاهرة الشعبي ، ومن المعروف أن القفل آنية من الفخار وتكون في معظم الأحيان غير مطلية بالدهان وتستخدم لحفظ مياه الشرب وتبريدها في الأقطار الشرقية ولا سيما مصر وقد تكون في النادر مغطاة بطلاء زجاجي يحفظ للماء درجة حرارته الطبيعية وتستعمل حينئذ للشرب في الشتاء (٦) .

(٣) د. حسن الباشا - مدخل الى الآثار الإسلامية ، ص ٢٦٢ - ٢٦٣ ، دار النهضة العربية .

(٤) د. عبد العزيز مرزوق - المرجع السابق ، ص ٥٢ .

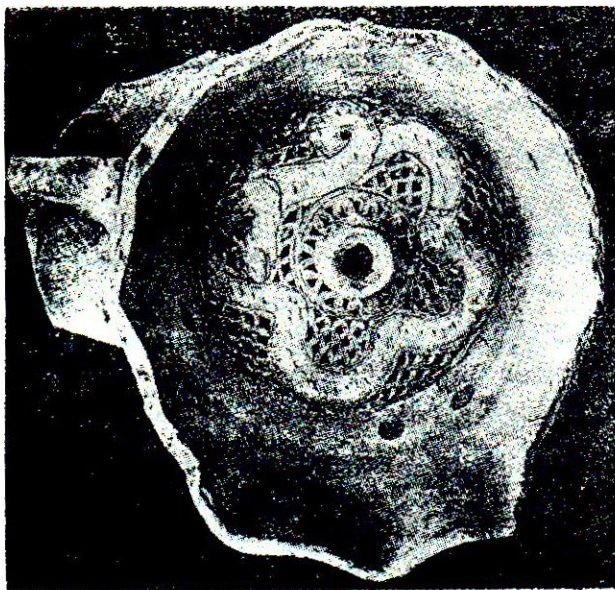
(٥) ناصر خسرو - سفرنامه ، ترجمة يحيى الخشاب ، ص ٦٠ ، القاهرة ١٩٤٥ م . د. عبد الرؤف على يوسف - الفخار ، (القاهرة ، تاريخها ، فنونها ، آثارها) ، ص ٣٢٣ .

(٦) د. زكي محمد حسن - فنون الاسلام ، ص ٣٢٨ ، دار الرائد العربي ، القاهرة ، بيروت .

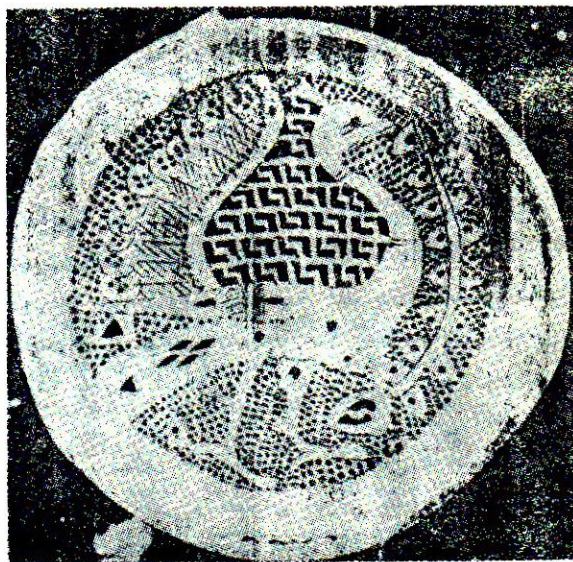
(٧) ادوارد وليم لين - المصريون المحدثون - شمائلهم وعاداتهم ، ص ٩١ - ٩٢ ، ترجمة عدلى طاهر نور ، القاهرة ، ١٩٥٠ م .

هبة الله محمد فتحي - الفنون الشعبية ، مخطوط رسالة ماجستير - كلية الآثار ، ص ٥١ ، ١٩٤٨ هـ .

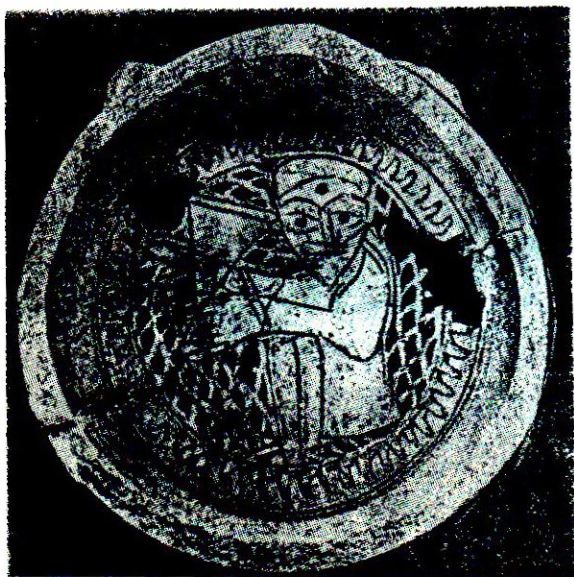
(٨) د. عبد الرؤف على يوسف - المرجع السابق ، ص ٣٢٥ - ٣٢٦ .



شکل رقم (۴)



شکل رقم (۳)



شکل رقم (۶)



شکل رقم (۵)

بمتحف أطنة بتركيا كتب بخط كوفى بسيط
بيت لطيف من الشعر نصه :
إذا أنت لم تحفظ لنفسك سرها

فسرك بين الناس يعلمه الغير
وأسلوب الخط هنا بسيط مبكر يمكن نسبته
الى القرن الثانى الهجرى والثامن الميلادى (٩) .
كذلك كانت تحفر على بعض القلل فى العصر
الملوكى والعصر التركى عبارات رقيقة دارجة
مثل « لقا المحبوب شفا القلوب » ومن ألوان
الطلاءات الزجاجية الأزرق والأخضر بدرجاتهما
وتزخرف بعض هذه القلل المطلية رسوم وزخارف
بالبريق المعدنى تمثل أسماكاً أو كتابات كوفية
دعائية تتفق مع أسلوب الخزاف سعد ، وقد وصل
اليها أسماء صانعين آخرين للقلل هما قاسم
ومصرى وقد ورد اسم أولهما على قطعة من اناء
عليها زخارف هندسية ونباتية أما ثانيهما فقد
وصلنا من انتاجه قلة من الفخار يزخرف أعلى بدنها
شريط دائرى عريض داخله رسوم بارزة على هيئة
طيور كبيرة وأخرى صغيرة ، ومن بين القلل بمتحف
دمشق نجد قلة عليها اسم صانعها سعد وربما
كان الخزاف القاهرى المشهور الذى عاش فى أواخر
العصر الفاطمى وأنها مما استوردته بلاد الشام
فى أواخر العصر الفاطمى (١٠) .

ولما كان كثير من القلل قد ترك سطحه دون
زخارف فقد اكتفى الفخارانيون أو القلاليون
بزخرفة المصفاة أو شبك القلة من الداخل (١١) .
والحق أن ميدان الزخارف فى شبابيك القلل
من الميادين الطريفة فى الفنون الاسلامية والتي
تشهد للفنانين بحسن الذوق ودقة الصنعة وبراعة
التخيل والابتكار ، وتثبت أن الصناعات فى الاسلام
كانوا يعملون للفن ذاته وتدحض ما يزعمه بعض
مؤرخى الفنون من أن المسلمين كانوا ماديين فى
فنونهم الى أبعد حد وهو زعم غير حقيقى والا فما

بالهم يعنون فى بعض التحف على رخص ثمنها
بزخارف لا تبدو للعين ولا حرج على الفنان المسلم
إذا ترك المساحة عندها خالية من الوحدات الزخرفية
ولكنه أحب الفن للفن فلقد آمن عن يقين أن الله
جميل يحب الجمال فأخذ يعمل على تحقيق الجمال
فى كل ما تخرجه يده مما يضفى جمالا زخرفيا
يشيع الغبطة ويشهد لمبدعه بحسن الذوق (١٢) .

وأغلب الظن أن صناعات الفخار كانوا يصنعون
شبابيك القلل بتشكيل بدن القلة على دولا ب
بسيط ويتترك جزءها العلوى غير تام ، ثم يشكل
على الدولا ب نفسه الرقبة وفى أسفلها قرص يشبه
بالآت صغيرة من الصلب أو الخشب مكونا عليه
الرسم المطلوب ، ويمر بعد ذلك على أسفل القرص
بآلة قاطعة يزيل بها العجين الناتجة من الثقوب ثم
يستخدم الدولا ب مرة أخرى فى وصل الرقبة
بالبدن ، ويصبح القرص المزين بالرسوم المثقوبة
هو شبك القلة (١٣) .

وتعد شبابيك القلل من القطع المستديرة
الفخارية التى تثبت عادة بين بدن القلة وبين
رقبتها لتحول دون تسرب الهواء الى داخل القلة
فيلوث ما فيها من ماء وهى أشبه ما تكون بالمنخل
ذى الثقوب الكثيرة التى تسمح بخروج الماء عندما
نرفع القلة لنشرب منها وقد ازدهرت فى مصر عنها
فى سائر الأقاليم المصرية (١٤) .

وقد تفنن الفخارانيون أو القلاليون فى زخرفة
شبابيك القلل بالزخارف المتنوعة وتقوم على
التباين بين الثقوب والأجزاء الباقية ، فهى تشبه
المخرمات (الدانتلا) ، ومن الزخارف التى نجدها
على شبابيك القلل الزخارف الهندسية التى تتميز
بالروعة والابداع .

وتتمثل الزخارف الهندسية فى الخطوط
المستقيمة والمنحنية والجدائل وأشربة من الحزوز

(٩) A. Grohman : Die arabischen Inschriften der Keramik aus Misis, S-257. Istanbul Mitteilungen. B. 15 1065.

(١٠) د. عبد الرؤوف على يوسف - المرجع السابق ، ص ٣٢٨ .

د. زكى حسن - كنوز الفاطميين ، ص ١٥٣ - ١٦٥ .

(١١) المصدر نفسه ، ص ٣٢٥ - ٣٢٦ .

(١٢) د. زكى حسن - فنون الاسلام ، ص ٣٢٧ - ٣٢٨ .

د. عبد العزيز مرزوق - الفن الاسلامى تاريخه وخصائصه - ص ١٢٧ - بغداد - ١٩٦٥ م .

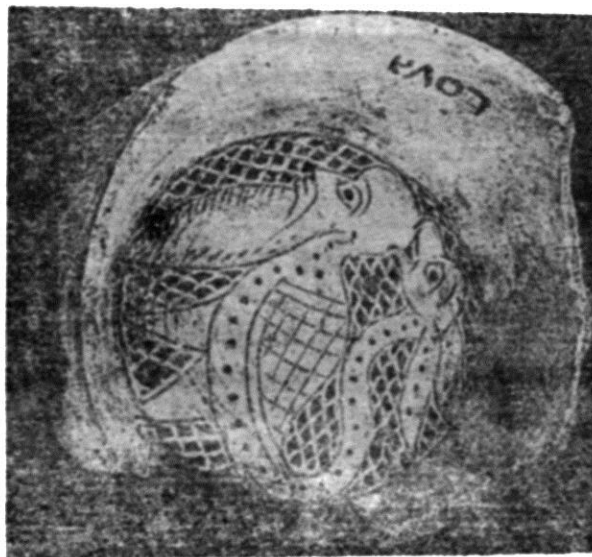
(١٣) Olmer, p : les filtres de Gargoulettes, Catalogue General du Musée Arabe du Caire, le caire. Imprimerie de L'Institut Francais, 1932, p. 3.

(١٤) د. زكى حسن - فنون الاسلام ، ص ٣٢٩ .

د. عبد العزيز مرزوق - الفنون الزخرفية ، ص ٥٣ .



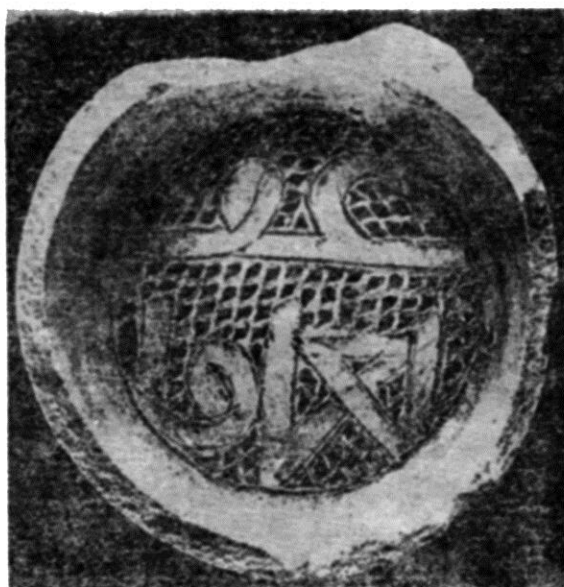
شکل رقم (۸)



شکل رقم (۷)



شکل رقم (۱۰)



شکل رقم (۹)

ويرجح معظم الباحثين نسبة هذا الشباك الى العصر الأيوبي على أنني أوجع نسبته الى العصر الفاطمي فقد كانت رسوم الحيوان تمثل العنصر الأساسي في الخزف الفاطمي على سبيل المثال بينما كانت الفروع النباتية عنصرا ثانويا يصحب الموضوع الرئيسي الذي يسوده بكبر حجمه وظهور أهميته بدقة وعناية فائقتين .

كما نفذت رسوم الطاووس أيضا في العصر الفاطمي بالبريق المعدني وتظهر عليه مسحة العظمة والحلياء وروح التناسق والتناسب وهو الأمر الذي يتفق تماما وهذا التكوين الزخرفي الذي نحن بصدده .

كما يوجد شباك قلة آخر يزدان بشكل ثعبان والتكوين الزخرفي مغمم بالحيوية ويتسم بالدقة والاتقان . انظر شكل رقم ٤ .

أما الزخارف الأدمية فمعظمها بدائي وكاريكاتوري المظهر ومن أمثلتها رسم شخص ممدود الالف جالس القرفصاء تتصل أنفه بالاطار الدائري للشباك ونفذ الوجه بشكل جانبي يمثل في الشق الأيسر من الوجه ، وبين امتداد اليد والأنف أوجد الفنان شكل كأس يلامس الأنف كما أوجد الفنان أسفل اليد كأس آخر تتصل قاعدته بالاطار الدائري للشباك . انظر شكل رقم ٥ ، انظر شكل رقم ٦ .

أما الزخارف التي تمثل كائنات خرافية فقد أبدع في زخرفتها الفنان المسلم على شبايك القل وتتمثل مرحلة متطورة للغاية تشهد له بالدقة وتتمثل هذه الزخارف على سبيل المثال وليس الحصر في شباك فخاري غير مزجج ذات لون أصفر ضارب الى الخضرة ذي زخارف محفورة ومفرغة تمثل طائر خرافي له رأس آدمية نفذت بشكل جانبي وتلامس الرأس مع اطار الشباك وذلك من خلال مقدمتها ولحية طويلة على شكل ورقة نباتية وتتميز بامتدادها حتى أنها تصل الى اطار الشباك من أسفل وقد أوجد الفنان على جانبي الخط المحدد للحية تهشيرات محززة ويبدو على الوجه واللحية التقدم في العمر أما البدن نفسه فيقع في وسط الشباك تقريبا وقد زخرف في أعلاه بخطوط محززة متقاطعة وهو الأمر الذي أوجد شكل معينات صغيرة

الزجاجية المتوازية والمتقاطعة ، وقد أوجد الفنان داخل هذه الأشربة المحززة عناصر هندسية تتمثل في أشكال مثلثات ودوائر ومربعات ومعينات ومستطيلات ونجوم تؤلف موضوعات زخرفية بسيطة ومركبة نفذت بأشكال متشابهة ومتداخلة إضافة الى فتحات دائرية مثقوبة تمثل نقاط مفتوحة (١٥) .

وعلى الرغم من أن الفنان المسلم لم يكن مبتدعا للأشكال الهندسية الا أنه أبدع في طريقة رسمها وتوزيعها والتأليف بينها وتنسيقها يجعلها تبدو وكأنها ابتكرت لأول مرة .

وقد وصل الفنان المسلم الى ذلك عن طريق تقسيم وتحليل الأشكال فتارة نراها متشابهة وأخرى متداخلة وأحيانا متلاحقة وأخرى متباعدة ومن ثم يمكن القول أن هذا الأسلوب الزخرفي المنفذ على شبايك القل قد بعثه الفنان المسلم بعثا جديدا فبدا في ثوب من الجمال قشيب لم يكن له من قبل فقد نفر الفنان المسلم من الفراغ فكرر الوحدات الزخرفية المذكورة تكرارا يمكن أن يستمر دون أن تملأ العين وهو الأمر الذي نلاحظه على هذه الشبايك . انظر شكل رقم ١ ، شكل رقم ٢

أما رسوم الحيوان والطيور والأسماك فهي متنوعة على تلك الشبايك وعلى جانب من الجودة ودقة الملاحظة وبعضها أصاب الفنان فيه غاية الدقة والتوفيق في الإبداع الزخرفي وفي التعبير عن الحركة ومن أمثلة ذلك شباك قلة مشهور من الفخار غير المزجج ، ذو طينة خضراء ضاربة الى الصفرة، مزين برسم طاووس نفذه الفنان بأسلوب يتسم بالواقعية الى حد كبير يمسك بمنقاره فرعاً نباتياً مورقا وهو الأمر الذي شاع في الفن الساساني في إيران قبل الاسلام ، وللطاووس ذيل مرفوع فوق ظهره في توازن ، وتظهر بعض التفاصيل المحززة على بدن الطاووس والأرضية من المشبكات المفرغة والزخارف المتعرجة ومعظم مساحة الشباك تغطيها ثقب غير نافذة .

والتكوين الزخرفي مغمم بالحيوية ويمثل مرحلة متطورة للغاية تتميز بالدقة والاتقان . انظر شكل رقم ٣ .

داخل التكوين الزخرفي ويلى ذلك شريط يصل من الأذن ويرتفع مثلاً الذيل ، ويمتد على هيئة تنين طويل الأذنين حتى أنهما يتلامسان واطار الشباك خلف التكوين الزخرفي وبعض التنين رأس الشكل آدمى وقد رسم أيضا وجه التنين بشكل جانبي على نمط رسم الوجه آدمى وقد حدد هذا الشريط بحز من أعلى وأسفل وقد أوجد الفنان داخل هذا الشريط نقاط مفتوحة تبدأ من الأذن وتستمر حتى نهاية جسم التنين وفي أذنيه والرسم فى مجمله غاية فى الدقة والاتقان متميزا بالفعالية والحركة والليونة وقوة التعبير فقد استطاع الفنان أن يعبر عن تقدم السن على الوجه آدمى وكذلك فقد أصاب فى التعبير عن شكل التنين وحرية حركته الى جانب توفيقه فى رسم جسم الطائر وبصفة خاصة فى الجزء العلوى أما الأرضية فهى ذات تهشيرات محزوزة وثقوب مستديرة .

مصر العصر الفاطمى - العصر الأيوبي (١٦)

سجل رقم ٢٨٥٦ / ١٦ متحف الفن الاسلامى شكل رقم ٦/ أما الشباييك التى تزدان بكتابات كوفية ونسخية نذكر منها على سبيل المثال وليس الحصر شباك قلة غير مزجج دقيق الصنع ، من طينة خضراء ضاربة الى الصفرة ، ومزين بنص كوفى موزق من كلمة « كاملة » والكتابة تمثل مرحلة متطورة من الخط الكوفى الموزق الذى تطور فى العصر الفاطمى والأرضية عبارة عن أشكال معينات مخرومة وأرجح نسبته الى العصر الفاطمى (١٧) سجل رقم ٧١٠٢ شكل رقم ٨ .

وقد نشر المرحوم حسن الهوارى شباك قلة عليه كتابة نسخية تقرأ « برسم مليحة » أى بأمر مليحة وربما كانت إحدى سيدات العصر المملوكى الشهيرات أو الجوارى أو المغنيات طلبت تسجيل اسمها على هذه القلة أو أهداها اليها الصانع وربما

تكون صاحبة حمام مليحة الشر - ره المبريزى فى خطه فى خط درب ابن البابا (١٨) .

وعلى مجموعة من هذه الشباييك ترجع الى العصر المملوكى نجد رنوك أو شارات مثل زهرة الزنبق وزهرة اللؤلؤ (المرجريت) ورسم السبع والدرع والكأس والهدف وعصوى البولو وغيرها من الشارات التى تدل على وظائف أصحابها أو تمثل شارات شخصية لهم ويمتاز بعض هذه المجموعة من شباييك القلل بما عليها من كتابات كوفية ونسخية ومنها حكم وأقوال مأثورة (١٩) . ومنها على سبيل المثال وليس الحصر شباك عليه كتابة نصها « عف تعافا » . وشباك عليه « عمل عابد » شكل رقم ٩ ، شكل ١٠ .

تاريخ شباييك القلل .

بعد موضوع تاريخ شباييك القلل المحفوظة فى المتاحف والمجموعات الانثوية من الموضوعات الصعبة لكونها من منتجات الفن الشعبى الذى لم يتطور كثيرا بمرور الزمن ، ومعظمها لا يحمل فى الغالب كتابة تشير الى تاريخ صنعه أو مكان عمله أو اسم صانعه أو من صنعت له مما يصعب معه تحديد الزمان والمكان ، كما أن الحفائر الأثرية التى قامت فى الأماكن المختلفة لم تكن تسير بأسلوب علمى صحيح مما جعل تاريخ هذه الشباييك ليس من الأمور السهلة ، وهناك احتمال كبير فى أنها لم تكن تصنع فى القسطنطينية فحسب ، بل كانت ترد من الأقاليم المصرية المختلفة فى المراكب النيلية ، وقد عني بدراسة شباييك القلل الباحث الفرنسى P. Olmer ، وقد حاول تقسيمها الى موضوعات واعتمد فى تقسيمها على دقة رسومها ونوع صناعتها ، وعلى الرغم من أنه بالغ فى تقدير النتائج العلمية التى تؤدى اليها هذه الطريقة إلا أننا لا نجد أمامنا من سبيل آخر نسلكه الى تاريخ هذه الشباييك (٢٠) .

Bahgat, A and Massoul : la Céramique Musulmane de l'Egypte. le caire. (١٦) 1930, p. 89. fig G.

Ross E.D. : The art of Egypt through the age, London, 1931, pp. 101-102, fig. 76-A. (١٧)

(١٨) د. عبد الرؤوف على يوسف - الفخار ، ص ٢٢٧ - ٢٢٨ .

المريزى - الخطط - ج ٢ ، ص ١٣٤ - مكتبة الثقافة الدينية .

(١٩) د. عبد الرؤوف - المرجع السابق ، ص ٢٢٧ - ٢٢٨ .

(٢٠) د. زكى حسن - فنون الاسلام ، ص ٣٣٢ .

د. عبد العزيز مرزوق - الفنون الزخرفية ، ص ٥٤ .

الخبز في مصر القديمة

إيمان المهدي

تحفل حياتنا المعاصرة بالعديد من مظاهر الاحترام والتقدير للخبز ويتجلى ذلك باستخدامنا كلمة (العيش) للدلالة على الخبز كما لو كنا نربط بين الخبز والحياة ، وهذا الاهتمام ليس بالأمر الحديث بل ربما يرجع في معظمه للفكر المصري القديم ، الذي ما زالت رواسبه تؤثر على بنية العقل المصري الحديث وإن اكتسبت بأفكار الديانات السماوية والتأثيرات الشرقية والغربية .

ولقد راعى المصريون قواعد النظافة وآداب المائدة - على الأقل في الطبقات العليا والوسطى فنرى كتابا ينتقد عامل المعمار لأنه يأكل الخبز بأصابه الملوثة !!

وقد تفاوتت كميات الخبز التي يتناولها الفرد من شخص لآخر ، ولكن الدراسات الحديثة التي أجريت على النصوص « والسجلات » تظهر أن (جراية) العامل كانت تتراوح بين ثلاثة وأربعة أرغفة في اليوم الواحد .

وتتضح أهمية الخبز على المائدة المصرية القديمة من نصوص مثل خطاب الضابط عنخ اري الى زوجته المتوفاة (٢) : -

« ... ولما رقيت الى الرتبة التي أحملها الآن فقلت بما يقوم به رجل في مركزى ... ولم أوتر نفسى بالعمود والخبز والملابس ... »
فالضابط يستعمل هنا تعبير الخبز كناية عن

ولقد كان الخبز وما زال أحد أهم الأطعمة التي يحرص المصريون على تواجدها على موائدهم ، غير أن أهميته في مصر القديمة لم تقتصر عليه كمادة للطعام بل امتدت الى أوجه شتى في الحياة الدنيوية والعقائد الدينية والطقوس الأخروية والممارسات السحرية والوصفات الطبية ، فضلا عن ذلك فقد لعب الخبز دورا هاما في الحياة الاقتصادية كوسيلة للمقايضة في المعاملات التجارية ولدفع الرواتب للموظفين والعمال والجنود ، ومن ثم تعددت أسماءه واختلفت أشكاله وفقا لاستخدامها وحسب عصرها فكان منها « البيضساوى » ، و « المخروطى » ، و « المستدير » ، أما الأسماء فقد تعدت للمائة .

ويقول الحكيم أنى لابنه وهو يوصيه بأمه : -
« ضاعف الخبز لامك واحملها ان استطعت كما حملتك فهي التي كانت تحمل لك الخبز والجمعة كل يوم حينما كنت في المدرسة » (١) .

(١) عبد العزيز مسالح - الشرق الأدنى القديم - ص ٣٥٢ - ٣٥٣ .

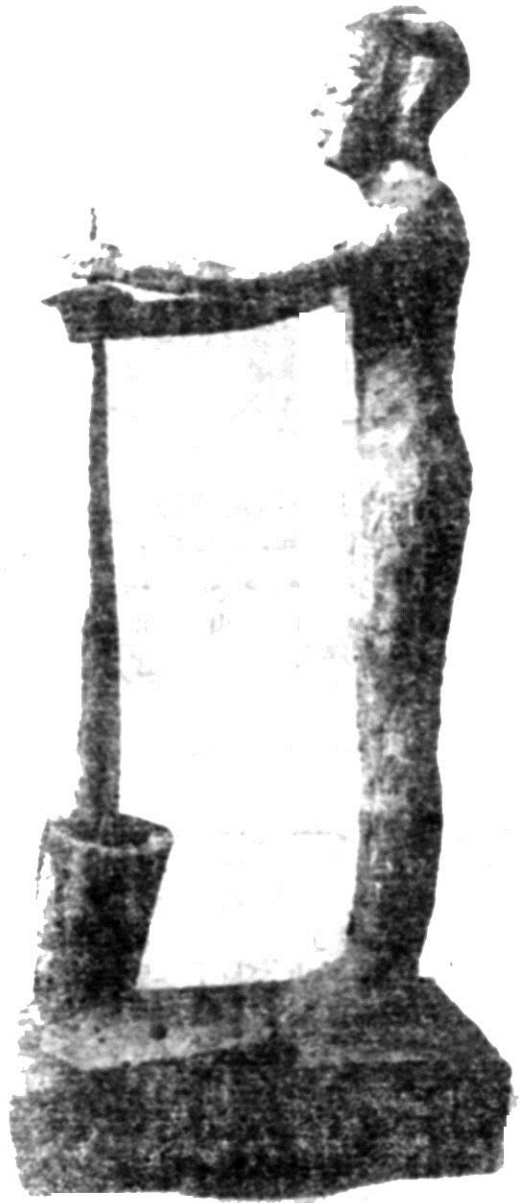
(٢) A. Gardiner, K. Sethe, *Egypt in letters to the Dead from the Old Middle Kingdom*. London, 1928, p. 8-9, pls. 7-8.



١ - تمثال من الحجر الجيري لطاحنة - دولة قديمة -
المتحف المصري . J 89164



● رجل يلاحظ نضج العنبر



١ - النيق : تمثال من الخشب لرجل يديق في هاون - دولة
قديمة - المتحف المصري .

ياخذ طبيب السفينة عشرة أرغفة ياخذ الكاتب ثلاثة أما الخادم فانه ياخذ رغيفين فقط .

وكان الخبز من أهم المؤن التي تجهز بها الحملات العسكرية والبعثات الاستكشافية ، ففي نص وادي الحمامات بذكر ضو (الأسرة الحادية عشرة) أنه أعد حملة مكونة من ٣٠٠٠ رجل جهاز لكل واحد منهم ٢٠ رغيفا من الخبز يوميا ويبدو أنها كانت نوعا من الفطائر الصغيرة .

وقد استخدم الخبز في الطب بعد خلطه بمواد أخرى لعلاج بعض الأمراض والكسور والجروح فقد استخدم خبز النبق (٥) بعد خلطه بالعسل ومواد أخرى لعلاج النزيف واستخدم خبز شنس بعد خلطه بدقيق الفاكهة وفاكهة المرعر والحنظل لعلاج الإمساك ، كما استخدم أيضا لعلاج الإسهال بعد خلطه بالغمرة الصفراء وصفار البيض وإلنا ، أما لقتل دودة الاسكارس فقد خلط خبز قسا مع النطرون الأحمر والتربنتينا ، ولعلاج الكسور استخدم خبز بسن مع بعض الفواكه ، وقد استخدم خبز الشعير بخلطه بالزيت والملح لعلاج الحروق ، ولعلاج قشر الشعر استخدم نوع من خبز القمح تدهن به فروة الرأس بعد خلطه ببعض المواد .

وإذا كان للخبز تلك الأهمية في الحياة الدنيوية فليس من الغريب أن يحرص المصريون القدماء أشد الحرص على تزويد المتوفى به عند دفنه في طقوس العبادة الجنائزية التي قدروا لها أن تمتد إلى ما شاء الله ، ويؤكد ذلك العثور على الخبز في المقابر التي تعود إلى عصر بداية الأسرات (حوالي ٣٠٠٠ ق م) ، كما تضم المقاصير الجنائزية قوائم بالأطعمة حفلت بأسماء الخبز التي وصلت في نهاية الدولة الحديثة إلى ما يتعدى المائة اسم ، وكان من المفروض أن تتحول تلك الأسماء وأشكالها إلى خبز حقيقي في العالم الآخر يزود المتوفى بحاجته من الخبز إذا ما قدر لطقوس تقديم القربان أن تتوقف ، إذ كان المتوفى يخشى أن

الطعام مثلما نفعل اليوم ، ومن المدهش أنه يقدم العطور على الخبز ويقدم الخبز على الملابس وإذا كان تقديم الخبز عن الثياب أمر مألوف بيننا فإن تأكيد على أهمية العطر يوضح لنا اهتمام المصريين البالغ بأمور النظافة . ومن النصوص الهامة الأخرى قول الحكيم آنى :

« ... لا تأكل الخبز وغيرك واقف دون أن تحت الخطي إليه ، وتمد يدك بالخبز إليه وبذا تؤثره إلى أبد الأبدن » .

كما يقول أمنوبي وهو يرشد ابنه إلى سبيل إصلاح الرجل الفاسد : -

« ... املا بطنه بالخبز لديك حتى يشبع » . والخبز هنا في هذين المثالين أيضا يدل بشكل عام على الطعام .

ولقد تباهى (حنقو) (٣) حاكم المقاطعة الثانية عشرة في مصر العليا في نقوش مقبرته بأنه أعطى الخبز للجائع والملابس للعارى ، وبات هذا التعبير شائعا في النصوص التالية التي تباهى بتقوى المتوفى أمام أوزيريس رب الموتى في محكمته الإلهية التي تساق إليها الأرواح يوم الدينونة .

كما كان للخبز دوره الكبير في مجال التجارة والاقتصاد ، فقد استخدم في عمليات تبادل السلع في الأسواق وهو ما يظهر في مناظر بعض المقابر منذ الدولة القديمة ، وقد عرف أن أسعار الخبز في عصر الرعامسة تراوحت ما بين $\frac{1}{10}$ ، $\frac{1}{10}$ دين (٤) لبعض أنواع الخبز ، وقد استخدم الخبز كمرتبات للعمال والجنود ويتضح من سجلات دير المدينة أن العامل كان يخصص له سنويا ١٠٠٠ رغيف من خبز (كرش) كما أعطى كمربات لبحارة وموظفي المراكب في حدود رغيفين أو ثلاثة يوميا لكل شخص ، ويزيد عدد الأرغفة بارتفاع سكانية الشخص الوظيفية فبينما

N. de G. Davies, *Deir El Gebrawi*, II, pp. 29-30, pls. 24-25.

Urk. I, 76-79.

(٥) استخدم قدماء المصريين بعض الفواكه في اعداد أنواع من الفطائر مثل الفطيرة الموجودة بالمتحف الزراعي بالدقي وهي محشوة بالتين كما استخدموا أيضا دقيق النبق في اعداد بعض أنواع فطائر القربان مثل فطائر تنيس الموجودة بالمتحف المصرى وقد أثبت ذلك عن طريق تحليل عينة منها في المركز القومي للبحوث .

- ١ - القرايين اليومية •
- ٢ - قرايين الأعياد الشهرية •
- ٣ - قرايين الأعياد السنوية •

حيث كان يقدم الخبز يوميا بالمعبد الى تمثال الاله الموجود في ناووسه داخل قدس الأقداس ، هذا الى جانب المنح التي كان يعطيها الملك للكهنة الذين يقومون بالطقوس أمام التمثال الملكي بالمعبد فكان كل كاهن يأخذ عشرة أرغفة من خبز شمت ، وعشرة أرغفة من مختلف أنواع الخبز وفطيرة واحدة ، وتعتبر هذه القرايين اليومية اقل أهمية من قرايين أيام الأعياد الشهرية والسنوية والأعياد كانت اما ذكرى لأحداث هامة من أساطير الآلهة كذكرى مولد الاله أو انتصاره على عدوه الى جانب الاحتفال بأوائل تقسيم الزمن كيوم العام الجديد أو أول يوم من الشهر ، وخلال هذه الاحتفالات كانت توزع أرغفة الخبز المختلفة على الموظفين •

ومن خلال كميات الخبز الممنوحة للمعابد في الأعياد المختلفة تتضح أهمية العيد وقيمته ، فاذا كانت الكميات الممنوحة كبيرة جدا كان العيد كبيرا وهاما والعكس صحيح •

وفي الاحتفالات بأعياد النصر كانت تقدم القرايين للآلهة في المعابد فنجد على النصف الجنوبي للصرح السادس في معبد الكرنك تسجيلات الملك تحتمس الثالث للأعياد الجديدة التي أقامها بمناسبة انتصاراته في آسيا والقرايين التي قررها للاله آمون بهذه المناسبة وهي تتكون من الخبز والخبز الأبيض •

وقد عرفت أسماء كثيرة للخبز دونت على الآثار المختلفة ولعل أقدمها تلك الأسماء التي دونت على الأختام الاسطوانية التي ترجع لعصر الأسرة الأولى ولوحات الأسرة الثانية ، ثم نجدها بعد ذلك في قوائم القرايين في المقابر والمعابد ، وفي نصوص الأهرام ، ومتون التوابيت كما دون بعضها على البردي والأوستراكا • ومنذ بداية الأسرات وحتى نهاية الدولة الحديثة نجد أن مصر القديمة عرفت ما يتعدى المائة اسم من أسماء الخبز ، والفطائر ، ولعل أقدمها على الإطلاق هو الاسم تا ، ومن تلك

يضطره الجوع الى أن يأكل قذارته وهو أخشى ما كان يخشاه المصري ، ولذا حرص الكهان على أن يضمنوا نصوص توابيتهم التعويذة التالية : -

« أنا لن آكل العذرا لأنني سأنال تاج أنوبيس الأبيض ذى الحبز المضيء •• » (٦) ويناديه الاله في نصوص الأهرامات فيطلب منه القيام من التابوت ليتناول قرايينه فيقول « انهض هذا خبزك الطازج وجعتك الطازجة » ، كما تؤكد تعويذة أخرى على أن العفن لن يصيب خبز القرايين فتقول للمتوفى : « انهض هذا خبزك الطازج أبدا الذي لن يلحق به الفساد » (٧) •

ومن الطريف أن المصريين قد حرصوا على تصوير المتوفى أحيانا وأمامه كميات كبيرة من الخبز مكومة على مائدة القرايين الضخمة وخلفه قوائم القرايين التي تضم العديد من أنواع وأسماء الخبز ومنها خبز « ايدات حاك » أي « خبز ايدات » الموضوع « خلفك » ، وهو أحد أسماء الخبز ذات المعنى السحري وكان الغرض منه تحويل أنظار الأرواح الشريرة عن خبز القرايين •

واذا كان المفروض أن يظل الخبز الذي يقدم في القرايين طازجا الى الأبد ولا يتعفن أبدا فلا بد أنهم لجأوا الى الوسيلة التي تحقق لهم ذلك وهي تحميص (وتلدين) أنواع الخبز المختلفة التي تقدم كقربان وفي هذا يمكننا الإشارة الى أحد أسماء الخبز وهي خبز « تأشر » وهو ، الخبز « المحمص » أو « الملدن » ، وهذا « التحميص » أو « التلدين » كان يتم لبعض أنواع الخبز التي تقدم في القرايين الجنائزية والتي يرجى لها الدوام فكما كان يتم تحنيط الجثة لكي تبقى فانه أيضا كان يتم تحميص الخبز لضمان بقائه سليما دون تعفن ولعل في هذا ما يفسر العثور على أرغفة الخبز سليمة في المقابر وعدم اصابتها بالعفن •

وقد استخدم الخبز في طقوس الخدمة اليومية والاحتفالات الدينية في المعابد حيث كان يمثل جزءا رئيسا من مكونات القرايين التي تقدم في المعابد في المناسبات المختلفة ولعل اهمها تقديم الخبز في : -

- ٢ - صناع الخبز المحترفون الذين يعملون في المعابد والقصور الملكية ومساكن عليا القوم .
- ٣ - صناع الخبز الذين يصنعونه من أجل بيعه للجمهور .

ومن الجدير بالذكر أن الخبازين المحترفين الذين يعملون في المعابد والقصور الملكية كانوا من الرجال ، وذلك لأن الطاقة الانتاجية لهذه الأماكن كانت كبيرة جدا بما لا يتناسب مع طاقة النساء . وكان دور المرأة في هذه المهنة مقتصرًا على العمل في مخازن المنازل .

وذلك لأن طاقتها الانتاجية محدودة ، وقد اختصت النساء ببعض الأعمال التي تحتاج إلى الصبر كالطحين والنخل وذلك في مخازن المنازل الكبيرة بينما كان يعهد بالخبز للرجال من العمال ويمكن أن نشبه ذلك بما يحدث حاليا من اقتصر عمل المرأة على اعداد الطعام والخبز في المنازل بينما تعتمد مطاعم الفنادق الكبيرة ، والمستشفيات في مطابخها على الطهارة من الرجال ، وكذلك اقتصر العمل في المخازن على الرجال فقط دون النساء .

وقد صنع الخبز في مصر القديمة من دقيق الحنطة (أقدم أنواع القمح) والشعير ، وأضيفت له بعض الخمائر البرية والماء والملح وعند اعداد أنواع معينة من الفطائر والحلوى كان يضاف لها السمن والعسل والفواكه أحيانا .

ولا تختلف الخطوات المتبعة عند اعداد الخبز في مصر القديمة عنها حاليا من تنقية ودق وطحين للحبوب ، ونخل للطحين وتشكيل الأرغفة ويؤكد ذلك التطور البطيء لأدوات صناعة الخبز وهو ما نلاحظه من مقارنة بعض هذه الأدوات التي ما زالت مثيلاتها تستخدم حاليا مثل المناخل والغراييل ، وأحجار الطحن وإن كانت قد استبدلت حاليا بالآلات ، إلا أن بعض المنازل في الريف ما زالت تحتفظ بالرحى اليدوية وهي تشابه إلى حد ما مع أحجار الطحن في مصر القديمة منذ العصر النيوليثي .

أما الأفران التي استخدمت في انضاج الخبز

الاسماء تبقت لنا بعض المسميات الشبيهة التي تطلق على بعض أنواع الخبز والفطائر مثل : خبز « بات » المصري القديم الذي يتشابه مع خبز (البتاو) الحالي الذي ما زال يصنع في بعض قرى الوجه القبلي (أسيوط - الفيوم) ، كما تجدر الإشارة إلى أنه يمكن تقريب الخبز المصري القديم « بسمن » من كلمة بيسانى التي تطلق على نوع من الخبز معروف حاليا (المنوفية) ، أما خبز « شنس » فيذكر أحمد كمال : أنه يمكن تشبيهه بفطائر (الشوريك) التي تقدم حاليا كرحمة للمتوفى .

وقد اتخذت هذه الأرغفة أشكالا عديدة متنوعة منها (البيضساوى) ، و (المخروطى) ، و (المستدير) إلا أن أقدمها على الإطلاق كان الشكل نصف الدائرى الذي تطور بعد ذلك وأصبح الشكل المخروطى الذي نراه على موائد القرايين حتى نهاية الدولة الحديثة وأحدثها أشكال الدمي الأدمية ، والحيوانية ، والأشكال الحلزونية التي ظهرت في الدولة الحديثة والتي مازلنا نصنع مثيلاتها في الأعياد مع أنواع الكعك المختلفة ليلهو بها الأطفال ، كما يظهر أيضا التشابه الكبير بين أحد أشكال الخبز في مصر القديمة والخبز الشمسى الذي ما زال يصنع في صعيد مصر حتى اليوم .

وعلى الرغم من أهمية الخبز للمصري القديم في حياته الدنيوية والدينية إلا أن صناع الخبز كانوا يمثلون طبقة من أدنى الطبقات الاجتماعية فهم غالبا ما كانوا من خدم المنازل أو العمال التابعين للمعابد والمنشآت الحكومية ، وعلى ما يبدو ، فقد كانت مهنتهم تورث لأبنائهم من بعدهم وهو ما يتضح من وجود الأطفال في بعض مناظر صناعة الخبز حيث نراهم يلهون بجوار أمهاتهم وأبائهم ، وفي بعض الأحيان ظهرت الخمازات أمام الأفران يرضعن أطفالهن (٨) ، وعلى ذلك فإننا نجد ثلاثة أنواع من صناع الخبز في مصر القديمة : -

- ١ - صناع الخبز في المنازل للاستخدام الشخصى والعائلى .

(٨) مثل المنظر الموجود في مقبرة قى عنخ خنوم - خنوم حيت .

A. Moussa, H. Altenmuller, Das Grab des Nianchnum und chnumhotep, Mainz am Rhein, 1977, pls. 23-26 A.

٥ - نموذج خشبي للفناء منزل يوضح خطوات صناعة الخبز
وفيه يتضح الفرن الاسطوانى الشكل - دولة راحة -
المتحف المصرى

اشكال الخبز :



٧ - وعاء مثلث الشكل من الدولة الوسطى - المتحف
المصرى



٨ - فرن عبارة عن قوالب يتم تسخينها مسبقا قبل صب
العجين فيها بالمتحف المصرى J. 36 295 - دولة
قديمة



٩ - الخبز الشمسى فى صورته النهائية



٦ - قطعة مستديرة الشكل فى انا من النحاس ترجع لعصر
الدولة القديمة بالمتحف المصرى

فى مصر القديمة فقد تم التعرف على نوعين منها : -

١ - أفران استخدمت لانضاج الطعام وتسخين قوالب الخبز التى يسوى فيها الخبز المخروطى وهى توجد فى مجموعات ويمكن أن نطلق عليها لفظ مواقد وقد عرفت منذ العصر النيوليثى .

٢ - أفران اسطوانية استخدمت لانضاج الخبز المستدير والفظائر متنوعة الأشكال وقد وجدت هذه الأفران منذ نهاية الدولة القديمة وهى تتشابه مع الأفران الحالية فى الريف المصرى .

وقد ارتبطت العادات المصرية الحالية ارتباطا وثيقا بالعادات المصرية القديمة فيما يتعلق بالخبز من حيث الاهتمام والتقديس والاحترام فما زال المصريون يرفعون الخبز من على الأرض ويقبلونه وارتباط ذلك بتقديس المصريين القدماء للخبز والحبوب التى صنع منها « القمح والشعير »

فالاله أوزير الذى تنسب اليه كل التطورات التى تحدث على الأرض طوال العام هو أقرب الآلهة لتوضيح فكرة الخبز المقدس وعلاقته بالآلهة فكل الظواهر الطبيعية المتعلقة بالنبات، والأرض تعزى اليه فجفاف النبات وموته ثم نمو النباتات واخضرارها من جديد يشيران الى موت وبعث أوزير كل عام . ولذلك فقد كان يصور مستلقيا على الأرض تنمو من جسده سنابل الشعير كما توجد بعض العادات المتبعة فى بعض الأوساط الريفية والشعبية فى حالة ولادة طفل أو وفاة آخر فور ميلاده وهذه العادات تتغلغل فيها وتسيطر عليها الأفكار المصرية القديمة والمعتقدات السحرية ومن هذه العادات : -

وضح رغيف من الخبز وقليل من الملح الى جانب المولود بعد ولادته .

وتعتقد الأم التى تفعل ذلك أن الملائكة تحوم حول المكان الذى به المولود فتضع لها العيش والملح حتى تاكل منه وتبتعد عن الطفل ولا تؤديه .

ويتشابه ذلك مع الأفكار المصرية القديمة التى تعتقد أن الموتى الأشرار يتركون مقابرهم ويتربصون بالبشر . وربما وضع الخبز والملح بجانب الطفل ارضاء لهذه الأرواح وكسبا لمودتها ومنعا لضررها وإذاها .

ومن المعروف أن المصرى يكنى بالعيش والملح عن شدة الروابط والتعبير عن الصداقة فيقول : « أكلت معه عيش وملح » . وإذا لم تنفع الصداقة يقول « يخونه العيش والملح » (٩) .

ومن العادات المصرية المعاصرة التى يستخدم فيها الخبز والتى تتشابه مع العادات المصرية القديمة عادة توزيع الخبز والفظائر (الشوريك) على الفقراء حول المقابر فى أيام الخميس والجمعة ، وأيام الأعياد وهذه العادة غالبا ذات أصل مصرى قديم يتعلق بطقوس تقديم القرбан للمتوفى والتى كانت توضع فى البداية داخل المقبرة ضمن وجبات كاملة من الطعام ثم بعد ذلك عن طريق قوائم القرابين على جدران المقابر .

وكما انتشر استخدام الخبز فى العادات المصرية المختلفة قديما وحديثا فإن الأمثال الشعبية قد حوت الكثير من الأمثال التى ذكرت الخبز والعيش للتعبير عن مختلف المعانى وكما قال قديما الحكيم عنخ شاشنقى : -

« أعط الشغال رغيفا تأخذ رغيفين من كتفيه » (١٠) .

فمازلنا نردد :

« أعطوا العيش لخبازينه ولو ياكلوا نصفه » .
« من ياكل عيش السلطان يضرب بسيفه » (١١) .

(٩) أحمد أمين - قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية - ص ٢٩٣ .

(١٠) عبد العزيز صالح - الشرق الأدنى القديم - ص ٣٥٥ . والحكيم عنخ شاشنقى كان كاهنا فى عين شمس فى القرن ٥ ق.م .

(١١) محمد قنديل البقل - الأمثال الشعبية - ص ٦٥ - ١١٨ .

فنون إفريقيا

د. عز الدين إسماعيل أحمد

إن الحديث عن الفن الأفريقي حديث ممتع للغاية يكاد القارئ أو المتخصص يشفق لقراءته ، اشتياق العطشان للماء ، فانغموض الذي اكتنف القارة الأفريقية بغاباتها ، وسكانها على مدى عشرات القرون كان السبب الرئيسي وراء هذا النهم الذي تعلق به القراء والباحثون لمعرفة أسرار هذه القارة بموقعها وسطحها ومناخها وغاباتها وحيواناتها وسكانها ، والأعجب من ذلك أننا مازلنا ونحن على اعتاب القرن الحادي والعشرين أمام الكثير من الأسرار التي لم يستطع العلماء كشف القناع عنها حتى اليوم ..

وتتمثل هذه الأسرار بصفة خاصة في عادات وتقاليد بعض القبائل التي ما زالت تسكن الغابات والأحراش الاستوائية والتي لم يصلها من نور العلم أو الحضارة سوى القليل .. وبصفة خاصة في وسط القارة في حوض نهر النيل والكونغو وإلى الجنوب في أحواض أنهار الزمبيزي واللمبويو والأورانج ، تلك المناطق لم يماط اللثام بعد عن كثير من أسرارها التي تضرب في أعماق التاريخ ، ولكننا في هذه المقالة سوف نعرض لبعض الفنون الأفريقية التي انتشرت على طول وعرض القارة وأصبحت سمة مشتركة بين أغلب القبائل والعشائر الأفريقية وهذه الفنون تمثل جزءا من التراث الفني والشعبي الأفريقي ..

فيها هذه الفنون ، وكذلك لابد له من الإلمام بمجموعة الحقائق التي اكتشفها علماء الآثار والأجناس وما كشفت عنه تلك الدراسات والحفريات من آثار وتراث الإنسان البدائي في

ومن أشهر هذه الفنون « فن الكهوف » وقبل أن نتناول هذا الفن لابد للدارس والباحث عن مذاهب وأحوال الفنون الأفريقية وأنواعها من التعرف على أجواء البيئات المختلفة التي نشأت

مختلف بقاع القارة وما خلفه انسان العصور الاولى من رسوم تشير الى ما كان عليه الانسان الافريقى من ميل فنى صادق ، والانسان بفطرته مزود بالملكات الجمالية التى تعطيه القدرة على التعبير عن هذا الاحساس بأشكال متباينة وبالوان مختلفة ، قد يحاكي بعضها الطبيعة أو ما حوله من موجودات جمادية أو نباتية أو حيوانية ولكنه بالتدريج سوف يعمل على تطوير تلك الموجودات بعد ان يطورها وفقا لامكانياته الفنية والمادية وقدرته على التذوق لهذا الابداع أو ذاك - أن قدرة الانسان سواء فى شمال الكرة أو غربها أو شرقها على الخلق الفنى والابداع لا حدود لها فالمتتبع لهذه القدرات منذ عصر ما قبل التاريخ حتى اذن ليتأكد من هذه الحقيقة التى لا تغيب عنها الشمس ..

والمقصود بالفن الافريقى مهما تعددت صورته هو ذلك الابداع الفنى الصادق النقى المتلقانى الذى لا يحتوى على التكنيكية ذلك الانتاج اصادر عن احساس فنى ينتمى بأصله وجذوره البعيدة الى ارض هذه القارة الخضراء دون مؤثرات وافدة اليه من خارج بيئته .. ربما وسط الاكواخ البسيطة بعيدا عن العمران وبين الغابات الكثيفة أو وسط الشجيرات أو على شواطئ الانهار والبحيرات .. وقد تطلب البحث عن مثل تلك البصمات الفنية جهدا خارقا من الباحثين والمهتمين بالفنون الافريقية ..

وفن « الكهوف » هو الفن البدائى المتميز والمميز للانسان الافريقى ، فهو الفن الفطرى الاول الذى لم تشوبه شائبة ولم يتعرض لأية مؤثرات سابقة ، وحتى لا ينقطع الرجل البدائى عن محيطه الذى يعيش فيه سجل على جدران وأسقف الكهوف التى اتخذها مأوى له ولأسرته رسوما بسيطة لكنها واضحة ومعبرة ، كذلك كان يهدف من تسجيل ذلك الى استمرار شعوره واحساسه بالسيطرة على تلك القطعان باعتبارها موردا للطعام ..

لما الضواري كالمهود والنمور فقد رسمت مع توجيه السهام اليها بغية قتلها وذلك فى شكل تمثيل هو أقرب الى أحلام اليقظة أو على الأرجح بهدف تحقيق هذا المطلب ..

وقد قاومت هذه الرسوم عوامل الزمن نظرا لأنها كانت مرسومة على هيئة حفر غائر فى الصخور (يتراوح بين ١ سم وبوصة) وكذلك احتفظت تلك الرسوم الملونة منها بألوانها نظرا لبعدها عن عوامل التعرية الخارجية ، أما الألوان المستخدمة فكانت من الأكاسيد المتوفرة بين ثنايا الصخور أو الطفلة ..

ولقد انتشرت هذه الرسوم بأشكالها المختلفة فى مختلف الكهوف التى سكنها الانسان فى جهات مختلفة من القارة ، وحاليا ما زالت هناك نماذج بلاد النوبة وشمال أفريقيا وشرقها ، وفى زامبيا ووسط القارة وجنوبها ..

ولقد تقاربت هذه الرسوم فى بساطتها التعبيرية كلما توحدت فى أهدافها رغم بعد الشقة بين البيئات المختلفة ، وكثيرا ما سجل الرجل البدائى الافريقى رسوماته وانطباعاته على عظام الحيوانات وقرون الوعول ، بل تعدى ذلك الى الدقش على الأجسام الأدمية فمنها « يسمى الوشم » حتى أصبحت تلك الرسوم سمة عامة للرجل البدائى ..

وفى واحة العوينات وهى إحدى الواحات بالصحراء الغربية وتبعد نحو ٥٠ كم من حدود مصر الدولية مع السودان وتشاد - تشهد الرسوم الموجودة بهذه المنطقة على أنها كانت تضع بالحياة لغنى مراعيها وقطعانها من البقر الوحشى والنعام فى مرحلة من مراحل التاريخ ..

وتعتبر منطقة « العوينات » امتداد لها حيث يؤكد لك ما تبقى فى الواحات الخارجية والداخلية من معابد وقصور ومقابر ترجع الى عصور الفراعنة والرومان ..

وأغلب الرسوم التى تركها الانسان الافريقى على كهوفه وأكواخه تمثل الحيوانات التى تعيش فى البيئة حوله أو بعض النباتات ، وقد استخدم الانسان الافريقى بعض الأدوات البدائية من الحجارة أو المعادن فى عمل هذه النقوش ، وتصور لنا المصادر التاريخية الأشكال المختلفة لتلك الكهوف التى انتشرت فى المناطق الجبلية والصخرية ..

رسوم قبائل البوشمان :

بعد ذلك وليمة فاخرة ، وهذا الوصف توضحه بعض رسوم البوشمان فى جنوب أفريقيا . . .

ولا زالت هناك بعض قبائل البوشمان تعيش حياتها الطبيعية فى مناطق نائية - ويوجد بين قبائل البوشمان أفراد ذوى حساسية فذة مرهفة ، سجلوا رسومهم والتي تعبر عن عشقهم لعناصر الطبيعة المحيطة - من حيوان وطيء - بل وتكاد رسومهم تدل على قدرتهم على محاكاة أشكال الحيوان فى صور رائعة كما برعوا فى النقش على بعض النعام ، ولهم فى ذلك نماذج فنية تشير الى القدر الكبير الذى يتمتع به هؤلاء الصيادون من حس مرهف ومهارة فائقة . .

وقد لا نذهب بعيدا اذا ما قلنا أن رجال البوشمان كانوا أول من ابتكر طرق الاحتيال على الصيد/بحفر الحفر العميقة والتخفى فى زى يقارب شكل الحيوان المراد صيده . .

وأن تسجيل بعض المشاهد « لطرق التخفى » (على هيئة طائر النعام) لتعد المظاهر الأولى لتلك الفنون والتي استمر الانسان يمارسها أجيالا طويلة من الزمن . . ، ولقد استخدم رجال البوشمان ما كان يصادفهم من الأحجار الصلدة ، والنظام فى تشكيل أدواتهم التي يحتاجونها فى قضاء حاجتهم اليومية . .

الأقنعة :

انتشرت الأقنعة فى الفن الإفريقى فى أماكن ومناطق عديدة من قارة إفريقيا حتى أصبحت تشكل ركنا رئيسيا من أركان هذا الفن أن لم تقل سمة مميزة له بين عامة الفنون التشكيلية .

والقناع الإفريقى ينتشر فى غالبية البلاد الإفريقية وعلى الرغم من تعددها الهائل فى كل مكان إلا أننا قد لا نجد اثنين منها ينطبقان على بعضهما تمام الانطباق ، فنحن نواجه نماذج يستخدم منها الفنان الإفريقى أشكالا وخطوطا ومنحنيات قد تبدو لنا غريبة فى تكوينها وقد لا يستطيع الشخص العادى أن يفهم مغزاها بل سرعان ما نجد أنفسنا وكأننا نستبعد آثارها وننكرها . . ذلك باعتبارها أشياء غريبة لا يمكن تفسيرها أو التعبير عنها . . وبكم من الناس من

ومن أشهر الشعوب الإفريقية التي اشتهرت بهذا الفن شعب « البوشان » . . وهم قوم يعيشون فى الجهات النائية من جنوب إفريقيا ويعرفون بسكان الأدغال وبينهم وبين الزوج شبه كبير ، ولا يزيد عددهم فى الوقت الحاضر من بضعة آلاف ، ولهم لغة خاصة وثقافة بدائية تميزهم عن غيرهم من الأجناس الأخرى ، وهم أقدم سكان جنوب إفريقيا ويقال أنهم السكان الأصليون لهذا الإقليم ، ولهم فن بدائى يسمو على كثير من الفنون البدائية المعروفة ، بل هو أكبر من ذلك أن يكون فى ذاته مدرسة من أرقى المدارس الفنية فى العالم . .

والبوشمان بطبيعة حياتهم يعيشون وسط الأدغال ويمارسون الصيد والرعى وهم ينزعون فى رسوماتهم الى تقليد أو « محاكاة » الطبيعة التي يعيشون بينها ، ويميلون الى رسم الأشخاص والحيوانات ، ويتجلى فى رسوماتهم دقة الملاحظة والقدرة على تسجيل مختلف الحركات ، فقد صوروا الحيوانات من الجانب ومن الأمام ومن الخلف مع استخدام الألوان المناسبة ، وفى تسجيلاتهم هذه (لأوضاع الحيوانات المختلفة) ما يثبت اكتشافهم لمحتوى الطبيعة من جمال وما تمتاز به من قيم فنية ، اجتذبت تفكير الانسان فقدته الى محاولة تقليدها ومحاكاتها . .

والبوشمان هم القناصون المرتحلون فى إفريقيا ، ويقطنون الأجام - وهى أدغال ذات شجيرات خفيفة الأغصان - ومنهم من يقيمون فى الواحات التي تتوافر فيها الحياة من الآبار الجوفية .

ويقطن البوشمان فى أعشاش خاصة يبنونها من أفرع الأشجار والنباتات ، كما أن لهم حيل خاصة فى التخفى لصيد الغزال والغنام من حيث يتخفى الصياد منهم فى جلد الحيوان أو فى كوة من ريش النعام - « يضعها حول وسطه » ويخفى قومه أو سلاحه بين ذراعيه ، ولا يزال يقترب من القطيع رويدا رويدا حتى ينجح فى الإمساك بواحدة منها أو أصالتها فى مقتل ، فيستره رفاقه بحيث يجهزون على الفريسة التي تشكل لديهم

دورهم فى الصيد وهم يتمايلون فى حركات
رشيقة بينما يأخذ الملتفون حولهم فى التوقيع
بالأيدى والعصى وقطع الظران (نوع صلب من
الحجارة) •

وكلما كان شكل القناع مخيفا ومفزعاً كان ذلك
أدعى لايقاع الرعب فى نفس العدو وقاب الفريسة
وبالتالى نجاح عملية الصيد وهذا ما يمكن أن
نسميه بالجانب السحرى للقناع وقلما نجد
مجموعة من الفنون التشكيلية لأى من البلاد
الأفريقية تخلو من وجود القناع بينها •

وقد صنع القناع الأول من جلود الحيوانات
« كالأفيال ووحيد القرن » نظرا لصلابتها بعد
جفاف - وكان الخطر الخارجى للقناع يختلف
عن غيره تبعا للمادة التى صنع منها فكان ، منها
الدائرى الشكل ومنها ما هو بيضاوى ، ومنها
ما كان على هيئة وجه الانسان ••

وقد تركت فيه فتحات للعينين والأنف حيث
يربط بعد ذلك فى الأذنين أو حول الرأس بأربطة
من الجلد ••

ومن الأقنعة ما صنع من ثمار نبات القرع
(فى بعض البيئات) والذى يمكن ارتداؤه على
الوجه بسهولة نظرا للفراغ الذى تشكله قشرة
هذه الثمرة ، وقد زينت الأقنعة الأفريقية فى
الغالب الأعم بخطوط دائرية أو زوايا ليست
مقاربة فى مجموعها وذلك حسبما يتاح لصانعها
من مواد وأكاسيد وألوان ••

ومن الأقنعة ما اذدان بملصقات أخرى كرىش
الطيور أو شعر الحيوان ومنها ما زخرف بمجموعات
منتظمة من القواقع والأصداف وبذور النباتات
وغير ذلك مما يعبر عن تلقائية الرجل الأفريقى
فى تزيين حاجاته وممتلكاته •

وقد كانت الدروع التى يستخدمها كل
الصيادون والمحاربين أقرب من أشكالها الى
الأقنعة ، ولذلك نرى أن الدروع الأفريقية فيما
عدا ما حفر فيها على الخشب الصلب مقوشة هى
الأخرى ومزينة بنفس النقوش التى زينت بها
الأقنعة أو ما هو أقرب اليها •

وتعتبر مناطق الكونغو أفريقية واحدة من
انحصب المناطق وأغناها بالانتاج الفنى المميز



(قناع من النيجر)

يقفون عند هذا الحد ولا يستخلصون شيئا من
انطباعاتهم نظرا لأن ما يشاهدونه ليس الانماذج
ذات طابع مناقضة لما ألقوه ••

وعلى ذلك فان الرؤية الجديدة غالبا ما تظل
مبهمة اذ كانت تجاه عمل من أعمال الفن الأفريقى
كما نجد فى الأقنعة ، وعلى ذلك لابد لنا من أن
نعترف بأن عنصر الجودة (التجديد) لا يعدو أن
يكون واحدا من مجموعة كبيرة من القيم اللازمة
للعمل الفنى •

ويرجع تاريخ القناع الى الصعور البدائية
السحيقة حيث كان الصيادون يؤدون رقصة
فيقلد بعضهم العصى والحرايب ، والبعض الآخر
يرتدون فوق وجوههم وروؤسهم أقنعة تمثل
أشكالا لرؤوس الحيوانات الماردصيدها أو
رؤوسا حقيقية أبقى عليها لهذا الغرض ، وقد
وجدت بعض رسوم تمثل هؤلاء الصيادين وهم
يعتمدون بأيديهم على بعض العصى كل يكمل
تمثيله لوضع الحيوان « من ناحية أرجله الأربعة »
بينما يمثل الصيادون حاملوا السهام والرماح



(قناع من ساحل العاج)

الذى تنحشر فيه الآلاف الطبول ، ووقتدق ايقاعات مئات الرقصات التى تختلف من حيث الشكل والمضمون .. ، وفى كل قبيلة وفى كل جماعة من القبائل هناك فى القرى رقصات من كل نوع ..

أن حلقات الرقص قائمة ليل نهار .. فالشبان والفتيان والأطفال يرقصون رقصاتهم التى تتصل اتصالا مباشرا بحياتهم وليست عرضا تجريديا لقيم جمالية بحتة وذلك ما يجعل الرقص الأفريقى مختلف عن رقص الباليه الغربى ..

والاختلاف بين النوعية من الرقص جوهرى وهو الفرق بين الواقع والخيال ومن حيث الشكل فلكل رقصة من الرقصات الأفريقية نوعا خاصا من الملابس الأفريقية والأقنعة وتخطيط صبيانيا للحركة وتنوعها وملابس الراقص الأفريقى زاهية الألوان لونها أبيض يرمز الى الأشباح عادة وهى مطرزة بالريش « ريش الطيور » وجلود الحيوانات المتنوعة ..

للأقنعة الأفريقية ، كما برزت أيضا بعض القبائل فى كل من نيجيريا والسنغال وغانا وغينيا والكميرون فى هذا الانتاج الفنى .

الرقص والموسيقى عند الأفريقيين :

لعل الرقص من أبرز الفنون عند الأفريقيين ، فهم يرقصون ويتميلون جماعات وفرادى مهما تباعدت بينهم المسافات واختلفت العقائد والديانات ..

والرقص عند الأفريقيين ميل فطرى يكاد أن يكون شبه غريزى ، يبدو واضحا فى ميول القبائل الأفريقية الى ممارسة الرقص وارتداء الملابس الخاصة بحلقات الرقص ..

ويرقص الأفريقيون سواء توافرت لديهم المصاحبة الموسيقية أم كان الرقص عملا قائما بذاته تصاحبه أنواع معينة من العزفات وانغناء الجماعى ..

وفى المجتمعات الأفريقية غالبا ما يصاحب الرقص ايقاعا من الدق على الطبول والنفخ فى الأبواق ، ويتصايح الراقصون فى حركاتهم واهتزازاتهم ، وتتميز كل رقصة عن الأخرى بنوع الصرخات والأصوات المصاحبة غير أن هناك رقصات صامتة لا تكون فيها الحركة الا للأجسام ما بين تمايل وتسنى للأذرع وما يلزم ذلك من أنواع الزينة التى يتزين بها الراقصون من قطع الفراء وجلود الصيد وريش الطيور والحلقات والمعدنية التى يكون لها رنين رتيب مدة الرقص ..

وهناك من الرقصات ما يشترك فيه الرجال والنساء على السواء .. وهناك رقصة ، الترحيب ورقصة الحب ورقصة التقرب للآلهة ورقصة الصيد ، رقصة الحرب ، رقصة الموت .

وليست الرقصات الأفريقية وفى غرب أفريقيا بالذات فنا شائعا للمتعة وانما هذه الرقصات فتمثل فيها مقومات درامية تنبض بطبع الرجل الأسود مع قوى الطبيعة والعقيدة ، وكل القوى المعسدية لحياته ، وعلى ذلك فان منطقة غرب أفريقيا من السنغال وغينيا وليبيريا وساحل العاج وغانا ونيجيريا هى حدود ذلك المسرح الكبير

ولكل قبيلة ملابسها الخاصة برقصاتها وهي تختلف بالطبع عن ملابس الحياة اليومية ..

وهناك في أفريقيا من الراقصين المحترفين في الجماعات الأفريقية فهذا لا يمنع من أن باقى أفراد الجماعات يسهمون عادة في الرقص .. ولكن في حدود دور الكورس أى الدور ، المساعد .. وهم بذلك يكونون حلبة الرقص حول الراقصين المحترفين والمعروف أن جنود الدفاع عن الجماعة معظمهم من الراقصين المحترفين .. ولأسباب دينية وعقائدية فإنه ممنوع عليهم الاشتغال بالزراعة والقيام بالخدمات اليومية للجماعة .. وطالما أنه ليست هناك حرب تشغل الجنود منهم راقصون ولارتباط الراقصين بالدين فرجال الدين فى الجماعات الأفريقية يحترمون رقصتهم المعروفة بالتوتوم وهي رقصة تتمثل فيها التقاليد للديانة التوتمية وشعائهم .

أما لغة الايقاع الموسيقى فان الطلبة هي أساس الموسيقى الأفريقية وهي اختراع افريقى ..

وتعدد أنواع الطبول فى الوقعة الأفريقية وتبا لاختلاف أصحابها وأشكالها تختلف أحداثها .. ولكنها تعطى لغة حركية يفهمها الأفريقيون - هذه اللغة قد تثير ضجيجا بالنسبة للأذن الأوربية فالإيقاع الأفريقى يتغير داخل الرقصة الواحدة ولذلك تعددت أنواع الطبول لتقوم بهذه الوظيفة .. الايقاعية المعقدة .. ويتميز الايقاع الأفريقى بتغير مناطق الضغط العادية داخل « المازورة » التى تكون الوحدة الزمنية للحن وهذا الايقاع فى الاصطلاح الموسيقى هو الستكوب ، وعلى ذلك فالإيقاع الموسيقى السيكوباتى هو الذى يعطى للرقصة الأفريقية حيوية دافقة .. وكل نوع من هذا الايقاع انما هو تعبير عن عاطفة معينة تتحرك بها أجسام الأفريقيين الراقصة المرنّة .

ويضاف الى أنواع الطبول آلة موسيقية تشبه الأكسلوفون ولكنها آلة موسيقية تشبه الآلة الوترية بها ٦ أمتار تؤدى نوتات موسيقية مختلفة .. وبجانب هذه الآلة توجد آلات موسيقية نافخة مصنوعة من المعدن أو الخشب .. ويقول بعض الأمريكين أنه الموسيقى الأفريقية فيما عدا

الايقاعات السيكوباتية المركبة تعتبر بعيدة الشبه عن الموسيقى الأمريكية ، ذلك أن موسيقى الجاز تعتبر أقرب الى باريس ومنها الى الكونفو .

كما أن الايقاعات المركبة التى تمتاز بها موسيقى أفريقية وموسيقى الحضارات الشرقية بوجه عام تحمل أزمة الجمود التى يعانىها الايقاع فى الموسيقى الأوربية الكلاسيكية منذ مطلع القرن العشرين ..

والواضح أن الايقاعات الأفريقية المركبة ذات اللهجة السنكوباتية هي فى الواقع أهم ما يميز موسيقى الجاز الأمريكية ، وكما هو واضح أيضا أن الايقاعات المركبة تعتبر عنصرا جديدا فى الموسيقى الكلاسيكية المعاصرة يكسبها عمقا فى التعبير .. وتتبعاً للرقصات ، الأفريقية تشكل الأغاني وهي أغنيات مصاحبة للرقص ، ومن أشهر الأشكال الغنية الغنائية ذلك الشكل الغنائى المنتشر فى قرى غانا ، والمغنى من هذا النوع يقوم بالدور الرئيسى فى أداء اللحن . أما الكورس فهو يصاحب المغنى بتزويده مذهب الأغنية دائما ..



(لناع من ساحل العاج)

وتوجد صورة أخرى لهذا الشكل الغنائي تعتبر أكثر تقدماً في بعض القبائل شرق السنغال وفيها يصاحب المغنى مجموعتان من الكورس تتصارعان في أداء بعض أجزاء اللحن ..

والواضح أن هذا الشكل الغنائي الأخير أنه قريب بالأشكال الغنائية الدرامية .. وتعتبر منطقة غرب أفريقيا غنية بالحنان التقليدية وهي الحان مبهجة للنفس وتمتاز بمرونة خطها الميلودي ويدخلها عصر الأكورد التأليف الصوتي ، كما توجد ظاهرة تقابل الألحان وذلك عندما تبدأ مجموعة المنشدين قبل أن تنتهي المجموعة الأخرى من أداء لحنها غير أن التركيب الصوتي أو ذلك الشكل الهارموني في الموسيقى الأفريقية يأتي مصادفة اذ يعتمد على الفطرة دائماً ..

هذا مع أن الصفة الغالبة في الأغاني الأفريقية هي جماعية الأداء إلا أنه توجد بعض الأغاني المنفردة هي عادة تعبيرية أو أغاني المفاجأة الليلية ..

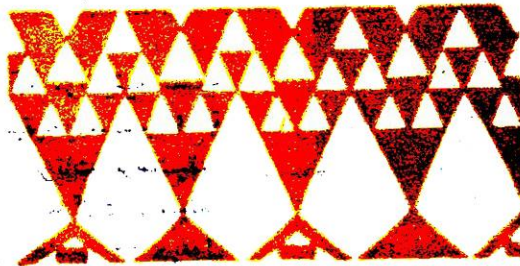
والغريب في هذا المقام أن بعض الطبول الأفريقية من الفخامة بحيث لا يقدر على حمله في دور واحد والكثير من هذه الطبول مصنوع من أشجار البوص الضخمة الحجم والبعض الآخر مصنوع من جذوع الأشجار الجافة بعد إجراء التجويف اللازم بها ، كذلك اتخذت بعض المجتمعات الأفريقية من ثمار نبات القرع نوعان من الطبول كروية ويعتمد في الدق عليها بعيدان من الخيزران أو شرائح طويلة منها ..

وتغطي غالبية الطبول بأنواع رقيقة من جلود الحيوانات وتشد شداً محكماً مما يساعد على تباين الأصوات الصادرة منها ..

تلك لمحة سريعة عن بعض الفنون الأفريقية العريقة والتي اشتهرت بها القارة عبر المئات من السنين ، والتي كان لها تأثيرها الواضح في إيقاع الحياة وهذا يثبت لنا بما لا يدع مجالاً للشك أن السكان الأفارقة أهل حضارة وثقافة وليس كما يدعى البعض أنهم ليس لهم تاريخ .. أن الوثائق والأدلة المادية لخير شاهد على صدق هذه المقولة .



« رسوم عثر عليها في بعض كهوف العصر الحجري »





د . نجوى عانوس

لعبت عناصر الطبيعة والكائنات دورا جوهريا فى تراثنا الاسطورى والشعبى والدينى وفى المأثورات الجاهلية ، فاستخدمت الشجرة كرمز الى الخير والمعرفة والشمس كرمز الى احراق العدو ، والقهق الى الخصوبة والماء الى الحياة والخصوبة والخلود كما استخدمت الاساطير والحكايات والأمثال والسير الشعبية والقصص الدينية والمأثورات الجاهلية الكائنات كرمز ، فالبقرة مثلا رمز للعطاء والخير ، والحوت رمز للابتلاع ، والحياء رمز للأمم ، والغراب للبين وللموت ، والديك الاحمر للصولة ، والغزالة للأمم ، والأفعى للقوة تارة وللشر أخرى والطيور للأرض وللانتماء على الأعداء والهدد للحكمة .

الخير والخصب ومصدرا للعدل والقانون ونقمة على الظالمين والمجرمين ، فقد كانت الشمس تسمى « ذات الرحاب » و « ذات العذران » و « ذات اللون الذهبى » . و « ذات حميم » أى صاحبة الحرارة الشديدة والأشعة المتوهجة التى تشبه الجحيم من شدة حرها . (١) .

أما الشمس فى الأسطورة المصرية فهى رمز للخير والخصوبة وحرق الأعداء طبيعة الحال كانت أهم ما استرعى نظر المصريين فى السماء ، فعرفوا الاله « رع » الاله الشمس وتخيّلوا ذلك القرص الأحمر المتوهج الذى يعبر السماء فى قاربه ، فتخيّلوا على هيئة الصقر أو كاله له رأس الصقر هو « حوريس » الذى يعنى اسمه « البعيد » لأن الاله الشمس بعيد عن الآلهة ، فهو يطل عليهم ، واعتقدوا ان حوريس فى أول الأمر

١ - الشمس :

تعد « عبادة الشمس من العبادات القديمة » ، فهى أول الأجرام السماوية التى لفتت أنظار البشر اليها لتأثيرها المادى على حياة الانسان والحيوان والنبات ، فالهوها وعبدوها وشيدوا لها المعابد ، وقدموا اليها القرابين .

وفى أخبار الجاهليين وأشعارهم ما يؤكد عبادتهم لها ، وقد عرفت الشمس بين عبادها فى هذه الأماكن باسم الاله « بعل » أى الاله الأرض الخصبة ، كما عرفت باسم « ذو الشرى » بمعنى الاله المنير ، وهى أى بعل وذو الشرى ، صنمان مشهوران عند الجاهليين .

تدل أسماء الأصنام التى اتخذوها لعبادتها على أنها كانت لدى عبادها من الجاهليين وغيرهم الالهة

١ - د . ابراهيم عبد الرحمن : التفسير الاسطورى للشعر الجاهلى ، فصول (مناهج النقد الأدبى المعاصر مجلد ١ ، عدد ٣ ، ج ٢ ، ابريل ١٩٨١ .

نفوسا كنفسه هو ولذا فانه يعاملها على هذا الأساس .

وقد كتب النباتي القديم بورفيري Porphyry في ذلك يقول : « والمعتقد ان الرجل البدائي كان يحيا حياة تعسة ، ذلك لأن خرافاته لم تقف عند حد الحيوانات بل امتدت الى النباتات . » كذلك يعتقد الهنود الحمر من قبائل الهيداسا Hidatsa بأمريكا الشمالية ان لكل كائن طبيعي روحا أو بالأحرى ظلا . . . ويبدون بعض مظاهر الاعتبار نحو هذه الظلال ، فظل شجرة القطن مثلا . . . تتمتع في اعتقادهم وأعمالهم لو عرفوا كيف يمكن ان يساعد الهنود الحمر ويعينهم في كثير من أمورهم وأعمالهم لو عرفوا كيف يستغلونه بينما لا تكاد تكون لظلال الشجيرات والأعشاب أى قيمة أو اعتبار في هذا الصدد » (٥) وبدلا من أن ينظر الانسان الى كل شجرة على أنها كائن حي تطورت رؤيته لها ، فأصبحت كتلة صماء خالية من الحياة يسكنها أحد الكائنات الخارقة للطبيعة « كما يصبح ذلك الكائن الخارق للطبيعة بمثابة اله للغابة بعد أن كان مجرد روح لاحدى الأشجار وبمجرد أن تتحرر روح الشجرة - بشكل أو بآخر - عن الارتباط بشجرة معينة بالذات فانها تبدأ في تغيير شكلها فتتخذ الهيئة الآدمية وذلك تمشيا مع الاتجاه العام الذى كان يسود التفكير المبكر من الميل الى خلق الصورة البشرية المحسوسة على كل الكائنات الروحية المجردة ، ومن هنا كنا نجد أن آلهة الغابة والأشجار تظهر فى الفن القديم على هيئة البشر وصورتهم . . . ولكن هذا التغيير فى الهيئة لا يؤثر على الطباع الجوهرية لارواح الأشجار ، والأشجار بصفتها كائنات حية ، تستطيع أن تجعل المطر يسقط والشمس تسطع والماشية تتوالد . . . كما تساعد النساء على الوضع والولادة فى سهولة » (٦) .

حاکم السماء له عينان متوهجتان احدهما الشمس والأخرى القمر ، كما اعتقدوا ان هناك شعبا ينلف حول قرص الشمس الذى يحمله الاله على رأسه ، هذا الشعبان هو الخادم الخطر الذى يحرق أعداءه بأنفاسه النارية (٢) .

وربط المصرى بين غضب « رع » اله الشمس على البشر وبين القحط والجفاف الذى يسبق شهور الفيضان فى مصر ، وبين رغبته فى انقاذ البشر وبين الفيضان الذى يغمر البلاد مرة كل عام ، ومما يؤكد هذا الربط ان المصرى القديم كان يحتفل بعيد « حاتور » الذى يمتاز بكثرة الشراب فى شهر « توت » وهو أول شهور فصل النيسان (٣) .

٢ - الشجرة :

« لعبت عبادة الأشجار دورا هاما فى التاريخ الدينى للسلاسل الأرية فى أوربا وهذا أمر طبيعى للغاية ، فقد كانت الغابات الشاسعة المعروفة فى العصور المبكرة تغطي مساحات هائلة من أوربا فى فجر التاريخ بحيث ان المناطق العارية كانت تبدو أشبه شئ بالجزيرات المتناثرة وسط محيط من الخضرة » (٤) .

« وقد رأى جريم Grimm بعد دراسة للكلمات الثيوتونية التى تعبد « معبد » أى أنه من المحتمل ان أقدم الهياكل عند الجرمان ما كانت تقام فى الغابات الطبيعية ، ومهما يكن من أمر ، فالذى لا شك فيه هو ان عبادة الشجر كانت توجد عند الأسر الأوربية الكبيرة التى تنتمى الى الجنس الآرى ، . . . ولكن من الضرورى هنا أن ندرس بشئ من التفصيل الأفكار التى تقوم عليها عبادة الأشجار والنباتات ، فالعالم عموما يعتبر بالنسبة للرجل الهجى كائنا حيا ، ولا يستثنى من ذلك الشجر والنباتات ، اذ يظن أن لها

٢ - انظر أدولف ارمان . ديانة مصر القديمة ، ترجمة ومراجعة د. عبد المنعم أبو بكر ، د. محمد انور شكرى ، مطبعة مصطفى الحلبي ، ١٩٥٥ ، ص ١٨ ، ٣٠ .

٣ - انظر نفسه ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

٤ - سير جيمس فريزر : الفصحى للنهبي ، ترجمة د. محمد أبو زيد ، الهيئة المصرية . للكتاب ، ج ١ ، ص ٣٨٤ .

٥ - ص ٣٩٠ .

٦ - نفسه ، ص ٤٦ .

معرفة الخير والشر فلا تأكل منها لأنك يوم تأكل منها تموت موتاً (١٠) .

وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الإله فقال للمرأة أحقا قال الله لا تأكلا من شجرة الجنة ، فقالت المرأة للحية من ثمر شجر الجنة تأكل ، وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله لا تأكلا منه ولا تمسأ لئلا تموتا فقالت الحية للمرأة لن تموتا ، بل الله عالم أنه يوم تأكلا منه تنفتح أعينكما وتكونان كآله عارفين الخير والشر فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شبيهة للنظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلا أيضا كلها فاكل فانفتحت أعينهما وعاما أنيما عريانان (١١) .

وخرج بذلك آدم وحواء من الجنة حيث لحقت بهما الخطيئة الأولى ، ويمكن أن نقسم الشجرة في القرآن الكريم الى شجرة مباركة وشجرة ملعنة أو الى شجرة طيبة وشجرة خيثة وهي تلك التي أكل منها كل من آدم وحواء (١٢) واستنظر بها « يونس » إذ أنبت الله شجرة البقرة على يونس ليستظل بها بعد خروجه من بطن الحوت (الصافات آية ٤٦) .

والشجرة في حكايات ألف ليلة وليلة وفي الأغاني الشعبية رمز للخير والعطاء .

٣ - القمح :

أما القمح فهو في الاسطورة المصرية رمز الى أوزيريس ، ذلك الملك المسمى الذي علم المصريين زراعته وزراعة الحبوب بوجه عام ، وبعد السابع من شهر هاتور موعد الاحتفال بالبدن أو دفن أوزيريس (١٣) ، وارتبط أيضا « تموز » اله الخصوبة بسنابل القمح التي تموت وتحيا كل عام وفي المثل الشعبي ارتبط القمح بالدجاج

وقد عبد المصريون القدماء في الدولة المصرية الحديثة أشجار معينة « وعبادة شجرة الجميز لم تبطل أبدا في منف ، وكانت الالهة « حاتحور » تسكن هذه الشجرة وهي الهة الحب كذلك فقد كان يعطى للنباتات أسماء مثل « انوحى » مملوكة « الجميزة » ويظن أن آلهة أخرى كانت تستقر بعض الأشجار الأخرى على حدود الصحراء وهي « نوت » و « حاتحور » وكانوا يأملون أن تعطى هذه الأشجار للموتى المدفونين هناك الماء والطعام ، وقد عرف الدين الرسمي للامم الطورية الحديثة كذلك طبيعة الهة في بعض الأشجار في المعبد (٧) .

وعندما رسا الصندوق الذي يحمل جثمان أوزيريس في الاسطورة المصرية بيليوس بأرض الشام سرعان ما نبتت عند مكان الصندوق شجرة رائعة ، فأصبح الصندوق في جذعها ، فحذر الشجرة هنا رمز الحياة .

كما عبد العرب في الجاهلية الأشجار ، ومنها شجرة عظيمة خضراء يقال لها « ذات أنواط » كانوا يعظمونها ويأتونها كل سنة فيعلقون أسلحتهم عليها أو يذبحون عندها ويعكفون عليها يوما (٨) .

وبعلل د. محمد عبد المعين خان عبادة العرب للأنار والأشجار والحيوان بأنها هي المظاهر الوحيدة التي كانت العرب تشاهدها وهي الماعز الوحيد التي كانت العرب تفرع اليه في حاجات ماسة (٩) .

أما الشجرة في الموروث الديني ، فشجرة معرفة الخير والشر في التوراة (انظر سفر التكوين - الاصحاح الثاني والثالث) رمز للجنة وللخطيئة ، إذ « أوصى الرب الإله آدم قائلا : من جميع شجر الجنة تأكل أكلا . وأما شجرة

٧ - أدولف ارمان : نفسه ، ص ١٧٣ .

٨ - انظر الجارم (محمد نعمان) . أديان العرب في الجاهلية ، ط ١ ، مطبعة السعادة ١٩٢١ ، ص ١٢٧ .

٩ - انظر د. محمد عبد المعين خان : الأساطير العربية قبل الإسلام ، مطبعة لجنة التأليف والنشر ١٩٣٧ ، ص ١٠٤ .

١٠ - انظر د. محمد عبد المعين خان : نفسه ، ص ١٠١ .

١١ - انظر التوراة ، سفر التكوين ، الاصحاح الثاني والثالث .

١٢ - انظر القرآن الكريم : سورة النحل آية ٦٠ والبقرة آية ٣٥ والأعراف آية ١٩ ، ٢٠ ، ٢٢ ، والنور ٣٥ والقصص

٣٠ ولقمان ٢٧ ، الصافات ٦٢ ، ٦٤ ، ١٤٦ ، والدخان آية ٤٣ والفتح آية ١٨ ، الواقعة آية ٧٢ .

١٣ - انظر د. أحمد كمال زكى : الأساطير ، المكتبة الثقافية ، دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ، ص ٥١ .

اذ يقولون « الى عنده فرخه ما تضيع له قمحة » أى من كانت له دجاجة لا تضيع له حبه ، وذلك لأن الدجاج يلتقط ما يسقط من الحب والفتات وينقر عنه فلا يدعه يذهب سدى ويوفر على صاحبة بذلك بعض مؤنثته ، يضرب فى هذا المعنى وقد يراد به الخادم اليقظ الحافظ لمال سيده « (١٤) وفى القرآن الكريم نجد لفظة السنبلة ، والسنبيل جزء من النبات الذى يتكون منه الحب فى سورة البقرة آية (٦) ويوسف آية (٣٧ ، ٤٦) .

٤ - رمز الماء :

« يلعب الماء وموتيفاته الدور الجوهرى فى مجمل أساطير خلق الكون وفلكلور وادبان بلداننا العربية وبصفة خاصة حيث تتواجد الأنهار فى مصر وفلسطين والعراق ، ومنه تتولد الطوفانات من بابلية لا شورية ، فالماء مهبط عرش جميع الآلهة السامية ، خاصة ايل - أو كبر الآلهة كرونس - القاسم المشترك الأعظم لكل آلهة الشعوب السامية ، وكان عرشه على الماء .

وكانت الأساطير الأولى فى منشئها وغاياتها تأليها لعناصر الطبيعة من برق ورعد ورياح وسحب تلك العناصر التى تجلب المطر « (١٥) .

« اعتقد المصري ان الأرض أيضا قد برزت من الماء ، وتصوروا ان مكانا عاليا من الأرض كان أول ما ظهر على سطح ذلك الخضم القديم الذى يسمونه « نون » وكان هذا المكان بمثابة بدء العالم ، فهو التل المוגل فى القدم ، أو كما قالوا : التل المزدهر الذى ظهر فى أول العصور ، وحددوا مكانه فى مواقع مختلفة من مصر ، وفوق هذا التل ظهرت المعالم الأولى للحياة . . . وقد كان العالم الذى برز من الماء الأزلى لا يزال مضطربا . اذ لم تكن السماء قد انفصلت عن الأرض وكانت آلهة السماء « نون » مستلقية فوق ظهر زوجها إله الأرض « جب » ولكن أباهما « شو » إله الهواء

الذى تزوج من « تفنوت » آلهة الرطوبة زج بنفسه بينهما ورفع السماء الى أعلى ورفع معها كل حى خلق » (١٦) .

ويرى « أدولف ارمان » و « د . عبد المنعم أبو بكر » وبعض العلماء الآخرين طبقا لأساطير مصر القديمة ان « رع » إله الشمس ومك البشر والآلهة قد أصبح كهلا فأخذ الناس يتهمون عليه ، فغضب وأمر الآلهة التى كانت فى ركابه باحضار عينه و « شو » و « جب » و « نوت » وهى المياه الأزلية التى ظهر فيها هذا الإله بمفرده ثم قام بعملية الخلق وكل من كل يسكن « نون » معه ليأخذ رأيهم فقال « نون » ارسل عينيك تفتك بهم ولكنهم عندما شعورا بها تفوقوا فى الصحراء واختفوا بين الصخور ، ثم نصحه الآلهة بأن يرسل ابنته « حاتحور » بالتوقف عن أهلاكهم لكنها استمرت حتى سبحت فى دمائهم وعندما خشى « رع » من الفناء أرسل رسلا يسبقون الريح وطلب منهم ال « دى » وهى مادة حمراء استعملها المصري فى الحصول على اللون الأحمر ، وخلطها بالماء حتى أصبح لونها يشبه دماء البشر وملأ بها سبع آلاف جرة وأمر « رع » أتباعه أن يسكبوها فى المكان الذى اعتزمت « حاتحور » ان تفتك فيه بمن تبقى من البشر ، وبذلك أنقذ الجنس البشرى من الفناء « (١٧) .

« رأى المصري فى هذه الأسطورة أشياء أخرى غير ما قدمت اذ ربط بين الفيضان الذى نتج عن سكب الأوانى . . وبين الفيضان الحقيقى الذى يغمر البلاد . . » (١٨) .

ولما كانت تنقلات المصري كلها بوساطة السفن فوق سطح نيله الفياض نراه وقد تخيل أيضا ان الشمس والقمر والنجوم تتحرك فى السماء فوق سفن ، وفى هذه الحالة لابد وان تكون السماء بحرا خضما وهى الماء البارد أو البحر الذى يجرى تحت بطن الآلهة « نوت » وهكذا نرى كيف

١٤ - أحمد تيمور باشا : الأمتسال العامة ، مركز الأهرام لترجمة والنشر ، ط ٤ ، ١٩٨٦ ، ص ٥٣ .

١٥ - انظر د . ثناء انسى الوجود : رمز الماء فى الادب الجاهلى ، مكتبة الشباب ، ص ١١ ، ١٢ .

١٦ - انظر شوقي الحكيم : موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، دار العودة بيروت ، ص ٦٠١ ، ٦٠٢ .

١٧ - انظر ادولف ارمان : نفسه ، ص ٧٢ ، ٧٣ ، وانظر د . عبد المنعم أبو بكر : أساطير مصرية (اقرا) دار

المعارف ١٩٨٧ ، ص ٥٠ ، ٥٥ .

١٨ - د . عبد المنعم أبو بكر : نفسه ، ص ٥٦ .

انسجمت هذه التصورات بعضها مع البعض الآخر ، وإذا كانت السماء عبارة عن بحر كبير فقد بقيت في الوقت نفسه في حياة المصري هي بطن البقرة أو بطن الآلهة ، أما المطر فكان يأتي بطبيعة الحال من تلك المياه الحية الموجودة في السماء ونحن نعذر المصري إذا كان قد أفسح لخياله المجال نحو تقديس النيل ، تلك القوة التي تأتيه بالاعجوبة السنوية والتي تهين على حياته ، فلا غرابة إذا كان قد آلهه وجعله واحدا من بين آلهته العظمى ومع ذلك عومل النيل معاملة أخرى ، فمع أنهم اعتادوا تقديم القرابين له وتألف الأناشيد لتمجيده إلا أنهم لم يضعوه في ذلك المستوى الذي ووضعو فيه آلهتهم الأخرى ، وإذا كانوا قد لقبوه في بعض أناشيدهم . . . بأبي الآلهة « فان هذا اللقب قد استعير من الاله « نون » رب الماء الأزلى والسبب في ذلك المستوى الذي وضعوا فيه آلهتهم على أنه ينبع من هذه المياه . ومن بين الأناشيد التي دبحها المصري في وصف النيل : « هو الذي يذهب في وقته ويأتي في وقته ، الذي يحضر المأكول والمؤن ، هو الذي يأتي بين الأفراح ، المحبوب جدا ، رب الماء الذي يجلب الخضرة . . هو اله صغير . . » (١٩) .

والماء في أسطورة « ايزيس وأوزيريس » رمز الحياة والخلود والبعث والخصوبة ، وقد أعطوا أحيانا للنيل صفات أوزيريس ، « ولما كان أوزيريس يشرف على ما يكفل الخصب ، فقد كان يعتبر أيضا انه هو الفيضان نفسه ، كذلك عرفت ايزيس في عصور ما قبل التاريخ بأنها روح الحياة » (٢٠) كما يمثل مصرع ست بدء السلام وخضرة الحقول والربيع الدائم اذ خرج حوريس ليثار لوالده بعد ان عادت اليه الحياة حتى انتصر الخير على الشر .

وفي أسطورة « التكوين البابلية » نجد أن الماء أصل الحياة اذ كان عنصر الحياة موجودا

وهو عبارة عن مزيج من ذكورة وأنوثة ، وكان عنصر الذكورة يتجلى في الماء العذب ويسمى « دابشو » ، والأنوثة في الماء الملح وتسمى « تيامة » فلما تم المزج بينهما ولد « مومو » وهو عبارة عن الكلمة . . ومن هذا الثالوث المكون من الأب والأم والابن أو الكلمة نشأ الذكر (لكسمبو) والأنثى (لكسامو) وعنهما نشأ (انشار) أي العالم العلوى أو (اكيشار) السفلى وثم نجد ثالثا آخر من (أتو) اله السماء و (انليل) اله الأرض و (ايا) اله الحكمة والسماء . . الى ان انفصل السماء عن الأرض (٢١) فالعلامة بين الماء والسماء والكلمة وثيقة .

كما عبدت الشعوب الكنعانية الفينيقيّة عشتروت باعتبارها آلهة بحرية طوفت في كل أنحاء العالم الفينيقي البحري والشمالي برفقة « بوسيدون - نبتون » كما ان عشتروت نفسها آلهة خرجت من زبد البحر ، وينسب لبوسيدون بكر كنعان أنه أول من تسلط على البحر (٣٢) .

كما رمز الماء الى الخلود في أسطورة البطل المؤلة « جلجامش » اذ أخذ يبحث عن سر الحياة الأبدية ، فعبّر البحار للوصول الى جده الأكبر الذي أفشى له السر ، فقال لم يصل انسان الى الخلود ، فهناك في بطن البحر ينبت نوع من الحشائش يمنح الانسان الخلود ، فنزل جلجامش الى قاع البحر وانتزع الحشائش وأراد أن يعود بها الى شعبه لكن التهمت الحية الحشائش في أثناء استحمامه (٢٣) .

أما الماء في حكايات ألف ليلة وليلة فهو رمز للمجهول والأسفار المخوفة بالآخطار ، كما تظهر القماقم في البحر فهي أيضا رمز للكنز والثراء ، « ومنذ الصفحات الأولى في ألف ليلة وليلة البحر ظل يسيطر على حكاياتها ، فعندما يقف شهريار

١٩ - ادولف ارمان : نفسه ، ص ١٥ ، ١٦ .

٢٠ - د. ثناء أنس الوجود : نفسه ، ص ١٢ .

٢١ - انظر د. نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٤ ، ص ١٨ ، ١٩ .

٢٢ - شوقي عبد الحكيم : نفسه ، ص ٧٠ ، ٧١ .

٢٣ - انظر فريدريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ، ترجمة د. نبيلة ابراهيم ، مراجعة د. عز الدين اسماعيل ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ ، ص ١٢٥ .

وشاء زمان أمام شاطئ البحر يظهر عمود ضخيم من الدخان يتقدم نحو الشاطئ بسرعة ، ويهرب الملكان الى أغصان شجرة ليتحول العمود عندما يصل الى الشاطئ الى مارد جبار يحمل فتاة داخل صندوق ، فعالم الغموض الذى هو عالم الجن والشياطين يرتبط منذ اللحظة الأولى بالبحر وما فيه من مجهول ، وما هو رمز له من الاتساع والغموض والخطر وعلى طول الليالى ستظهر قمام الجن من البحر ، تلك القمام التى حبس فيها سيدنا سليمان الجن العاصين وختم عليها بخاتمه ، ورماها فى البحر (٢٤) .

وسمك البحر فى ألف ليلة وليلة يتحول - وهو يظهر فى الزيت المغلى الى كائنات حية آدمية الشكل تشق الجدار وتخرج منه والساحر يستعين بالماء يرشه من طاسة على ضحيته ليحوله من صورة الى صورة والعاشقة الخائنة تسحر زوجها وتسحر مدينة بأكملها بحيرة وتسحر الناس فيها الى أسماك وغرور البحر تفرق حبيبها لكى يعيش معها فى عالم كامل تحت سطح البحر ، وهى حين تكمله بكحل سحري يستطيع ان يعيش كالأسماك فى عالم البحر السحري . . . والحياتان تضرب السفن بذيلها فتفرق أو هى تبتلع السفن ومن فيها (٢٥) ، كما كثرت الأمثال الشعبية التى دارت حول الماء والبحر والبشر ، ومن ذلك قولهم « ابقى سقا وترش عليه المياه » والمراد انك لم تفعل شيئا فيما حاولت من الأضرار (٢٦) ، « ادينى عمر وارمينى البحر »

أى اذا كانت السلامة مكتوبة لى ولم يزل فى عمرى بقية فان القائي باليم لا يضرني » (٢٧) ، كما ربطت بعض الأمثال بين الماء والسماك مثل « نرى السمك اذا طلع من المياه مات » (٢٨) وبين الماء والغطس مثل « المياه تكذب الغطاس » (٢٩) وبين الماء والساقى مثل « المياه تشرب من ايد ساقياها » (٣٠) ، وبين الماء والنار لتوضيح علاقة التناقض بينهما ، وقد ربطت الطقوس الجاهلية بين الماء والنار اذا استخدمت النار لاستنزاع المطر (الاستسقاء) فيقولون « الى صباعه فى المياه موش زى الى صباعه فى النار » أى ان احدهما لا يحس بما يحس به الآخر (٣١) ، « المياه والنار ولا حماقى فى الدار » (٣٢) أما عن البحر فاستخدم فى الأمثال كرمز للابتلاع والطفيان والرزق والنسيان والتحمل والكبر والاعتساف مثل ذلك « ادينى عمر وارمينى البحر » (٣٣) ، « ان كان الرجل فى بحر تكون المرء جسر » أى ان كان الرجل فى طفيان وسوء خلقه كالنهر يخشى منه فلتكن المرأة العاقلة المدبرة كالجسر له تمنع أذاه وتكبح جماحه بحسن سياستها كما يمنع الجسر مياه الفيضان واغراق الحقول » (٣٤) ، وقولهم « ارميه البحر يطلع وفى بقه سمكه » يضرب للحريص المستفيد من كل حالة (٣٥) ويدل أيضا على الرزق فى جميع الحالات ، « اعمل الطيب وارميه البحر » هو مبالغة فى الحث على عمل الخير ولو كان ضائعا عند من صنعه » (٣٦) .

ومن الأمثال التى تدور حول البشر قولهم « بير

٢٤ - انظر ألف ليلة وليلة ، حكاية الصياد مع العفريت ، الليلة التاسعة والثمانين بعد المئتين ، الطبعة الثقافية ، مجلد ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٨ ، ٤١ ، وانظر حكاية من شأن الجن والشياطين المسجونين فى القمام فى عهد سليمان ، الليلة السابعة والسبعين بعد المئة - سفر علاء الدين من بغداد الى مصر ، مجلد ٢ ، ص ٣٨ .

٢٥ - فاروق خورشيد : فى بلاد السندباد ، الهلال ، أغسطس ١٩٨٣ ، ص ١٦ ، ١٧ .

٢٦ - أحمد تيمور باشا : نفسه ، ص ٤ .

٢٧ - نفسه ، ص ١٦ .

٢٩ - نفسه ص ٤٨٤ .

٣١ - نفسه ص ٥١ .

٣٣ - نفسه ، ص ١٦ .

٣٥ - نفسه ، ص ٢٠ .

٢٨ - نفسه ، ص ٢٤٦ .

٣٠ - نفسه ، ص ٤٨٤ .

٣٢ - نفسه ، ص ٤٨٥ .

٣٤ - نفسه ص ١٠٤ .

٣٦ - نفسه ، ص ٨٠٤ .

تشرب منه ماترميش فيه حجر » و « البير الحلو
يمانازح » أى البشر العذبة الماء يقل ماؤه لكثرة
المستقين منه ويضرب أيضا للكريم الذى يضربه
جوده .

كما كان للعرب فى الماثورات الجاهلية بالمثل
شان كبير مع الماء ، ذلك ان الجزيرة العربية تعد
من البقاع الجافة ، فاذا حدث وانحبس المطر فان
الكوارث والمصائب لابد وأن تدمر حياة السكان
تدميرا ولهذا فقد عمد الناس كما عمد غيرهم الى
استرضاء الهتهم بالتقرب اليها بتقديم الهدايا
والقربان ، والتوسل اليها لانزال المطر ،
وبالصلاة لها صلاة خاصة يقال لها صلاة
الاستسقاء (٣٧) .

والاستسقاء . . من بقايا الشرائع السماوية ،
فقد ذكر أن عادا أصابهم قحط تتابع عليهم
بتكذيبهم هودا فأرسلوا وفدا الى مكة يستسقون
لهم فبعثوا قيل بن عسير و . . فاستسقوا فأرسل
الله على عاد سحابه سوداء مלאها عذاب اليم ،
فاهلكهم الله بريح عاتية تركتهم كأنهم اعجاز
نخل خاوية » (٣٨) .

« على ان طقوس العرب الدينية القديمة تشير
بالمثل الى تقديس العرب القدماء للمياه - لا بذاتها -
وانما بالنظر الى الأرواح التى تحل فيها ، ولذلك
كنا نرى كثيرا من الأماكن المقدسة قد أصبحت فى
الجزيرة العربية خصبة ، وقد صور هذا الخصب
لسكان تلك المناطق وجود قوى خارقة كامنة فى
ذلك الأرضين - كان السبب فى نظرهم فى بعث
الحياة للانسان ولهذه الأرض ولذلك فقد نصب
العرب فى الجاهلية صنمهم المشهور هبل عند
البئر فى جوف الكعبة » (٣٩) .

وتربط الروايات الشعبية بثر زمزم بهالة من
القدسية فهي تجعلها البئر التى فجرها الله
لإسماعيل عليه السلام حين أسكنه أبوه إبراهيم
فى واد غير ذى زرع ، حتى لا يهلك هو وأمه من
الظما (٤٠) .

كما تربط الروايات الشعبية بين أيوب والماء
فعندما سقط من القفه فى بركة ماء قضى الله له
بالشفاء ، فانتفض شابا قويا (٤١) (انظر
التوراة سفر أيوب) والقرآن الكريم سورة ص
(آية ٤٠ : ٤٤) .

رموز الكائنات :

الجدير بالذكر ان حكايات الحيوان أقدم
الحكايات الخرافية على الإطلاق كما توجد فى كل
بيئة وعند كل أمة ، فوجد الحيوان فى البيئة
الانسانية كعنصر ضرورى فى وجودها وكانت
حياة الحيوان مثار تأمل الانسان ومثار اعتقادات
وخرافات كثيرة ، وتراوح الحيوان فى نظر
الانسان بين أدنى درجات الاحتقار وأعلى درجات
التقديس « اختار المصرى فى الديانة المصرية
القديمة بعض الحيوانات المفزعة وبعض الحيوانات
النافعة ، وقد حرص فى كثير من الأحوال أن
يرمز لبعض آلهته ، فمن الحيوانات المفزعة
التمساح والثعبان ومن الحيوانات النافعة التيس
والثور والبقرة ، وكثيرا ، ما اختار أنواعا ، أخرى
من الحيوانات شغلت تفكير الرجل الساذج
بحركاتها وأعمالها كابن آوى الذى يتسلل ليلا
فى الصحراء متجها نحو الأماكن التى اختارها
المصرى لدفن موتاه .

واعتقد عباد هذه الحيوانات انها تحوى شيئا
الها فى نفسها ، بمعنى أنه اذا أراد أحد الآلهة
أن يجسد نفسه للبشر فانه يختار حيوانا ترمز
بعض صفاته الى ما لهذا الاله من صفات ، ولكن
من المعروف ان الاله لا يكون مجسدا فى كل بقرة
أو فى كل تمساح . . كما ان الاله يختار عادة
مسكنا آخر له ، فهو يسكن فى بيته فى معبده
حيث يحفظ تمثاله المقدس الذى تنزل عليه روح
الآلهة والذى يمثل فى شكل حيوان أو آدمى . .
وأحيانا يعطون الاله جسما آدميا ورأس حيوان ،

٣٧ - د ثناء أنس الوجود : نفسه ، ص ٣٩ .

٣٨ - محمد نعمان الجارم : نفسه ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

٣٩ - د ثناء : نفسه ، ص ٤٢ .

٤٠ - انظر نفسه ، ص ٤٦ ، ٤٧ .

حورس فجسمه على هيئة كبش ورأسه على هيئة الصقر .

كما إله العرب فى الجاهلية الحيوانات ، وكان العرب يقدسونها لتحصل لهم البركة ، أما الأصنام التى وجدت فى صورة الحيوان فى شبه الجزيرة العربية كان معظمها مجلوبا من البلاد المجاورة ، لأن العربى كان جاهلا بصناعة الرسم والنحت ، وهذه الأصنام هى النسر وكان على صورة النسر (٤٢) ويفوث وكان على هيئة الأسد (٤٣) ويعوق ، وكان على صورة الفرس (٤٤) كما كانت القبيلة تتسمى باسم الحيوان .

١ - البقرة :

« تخيل المصريون القدماء السماء على أنها بقرة ، ومن ثم فقد أصبحت أجمل الحيوانات التى يحبها المصرى ، وإذا حدث أن تخيل أهل مصر صورة أخرى للسماء فمثلوها على هيئة امرأة قد انحنت فوق الأرض فانهم يعطونها رأس بقرة ، أو على الأقل يزينون رأسها آدمى بقرون بقرة ، هذه هى ربة السماء « حتحور » (٤٥) .

وفى أسطورة التكوين عندما سثم « رع » من بقائه بين الناس على الأرض ، فكان أن نصحه « نونو » المحيط الأزلئ بأن يمتطى ظهر البقرة - نوت « فلمسا أن لاح الفجر نهضت البقرة « نوت » و « رع » على ظهرها وعلى هذا النحو ، فقد تخيل المصرى السماء ذات رأس آدمى يزينه قرنان كيران وهى بعينها ربة السماء .

أما البقرة عند العربى الجاهلى فقد سبق أن أشرنا إلى دورها فى صلاة الاستسقاء لاستنزال المطر ، والبقرة عند الديميرى تشير إلى الحرث

والزراعة والانشغال عن الحرب بالزراعة ، ويقول أيضا « روعى عن صاحب الترغيب والترهيب والبيهقى عن أشعب عن ابن عباس رضى الله تعالى عنهما أن ملكا من الملوك خرج من بلدة يسير فى مملكته وهو مستخف عن الناس فنزل على رجل له بقرة فراحت عليه تلك الليلة البقرة فحلبت مقدار ثلاثين بقرة ، فعجب الملك من ذلك وحدث نفسه بأخذها فلما كان من الغد غدت البقرة إلى مرعاها ثم راحت فحلبت نصف ذلك فدعا الملك صاحبها وقال له أخبرنى عن بقرتك هذه لم نقص حلابها ألم يكن مرعاها اليوم مرعاها بالأمس ، قال لى ولكن أرى الملك أضمر لبعض رعيته سوء فنقص لبنها ، فان الملك اذا ظلم أوهم بظلم ذهبته البركة » (٤٦) .

وبقرة بنى اسرائيل « هى التى يقال لها أم قيس » و « أم عوف » وهى دابة صغيرة لها قرنان تكون فى الرمل ؛ فإذا أردت أن تخرجها فاطرح فى موضعها قلة فتخرج فتأخذها فإذا صارت فى يدك فشق ظهرها وأدخل فيه ميلا واكمل به من بعينه بياض ثلاث مرات فانه يذهب وإذا ذلك بهذه الدابة موضع القرع نبت فيه الشعر » (٤٧) .

والبقرة فى الأمثال الشعبية تشير إلى الولادة وإلى الغذاء وإلى الخير والنفع فيقولون : « البقرة بتولد والطور بيعزق ليه ، قال آهو تحمىل جمایل ، و «احضروا الداود قبل حضور البقرة» ، « وان وقعت البقرة تكثر سكاكينها » وقولهم : « ما ينفعك الا عجل بقرتك » .

والبقرة فى الأغنية الشعبية رمز للخير والعطاء فيفنون « يا طالع الشجرة هات لى مع البقرة/ لبن واسقبنى / بالمعلقة الصينى ٠٠٠٠ الخ » .

٤١ - انظر المسعودى (أبو الحسن على بن الحسين بن على) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، دار الرجاء ، ج ١ ، ٩٢٨ ،

ص ٣٧ ، ٣٨ .

٤٢ - انظر ادولف ارمان : نفسه ، ص ٩ .

٤٣ - انظر د. محمد عبد المين خان : نفسه ، ص ٧٩ .

٤٤ - انظر نفسه ، ص ٦٦ ، ٦٧ .

٤٥ - انظر د. ثناء أنس الوجود : نفسه ، ص ١٢ .

٤٦ - الفيض جمال الدين الديميرى : حياة الحيوان ، المطبعة العامة الشرقية ، ١٣١٣هـ ، ١٨٩٥م ، ج ١ ط ٢ ، ص ١٦٧ .

٤٧ - الديميرى : ص ١٧٣ .

٢ - الغزالة :

اهتم التراث الشعبي بالغزالة واستخدمها في سيرة « سيف بن ذى يزن » كرمز للأمم ، فعندما عزمت أم « سيف بن ذى يزن » في السيرة - على التخلص منه ، فبعد أن مات الملك وضعت الأم مولودها ورأته على هذا الحسن والجمال أخذتها الغيرة ، وقالت في نفسها ان قعد هذا الغلام أخذ منى الملكة ومن هنا رمته في البرارى ومثل هذه الخطوة في أحداث البطل ترتبط غالباً بظهور الحيوان المنقذ أو الحيوان المتبنى الذى يحل محل الأم ، اذ ان الطفل بدلا من ان يقع فريسة حيوان جائع يقع تحت رحمة أنثى مزدهرة الأمم حرمها الصياد من أطفالها وأسرهم ، وتنقذه من الموت اذ يسترعى هذا الطفل بصرها المذعور الملقى في الخلاء يصرخ من الجوع فتحن كل أمومتها المجهود له وتسرع نحوه وتضمه وتدور به ، والصياد يرقبها من بعيد ، اذ كان يخشى على الطفل من الغزالة البرية الا أنه فوجئ بالغزالة تدور حول الطفل حتى تضع ثديها في فمه ويصمت الطفل وهو يمتص لبن الغزالة في شراة (٤٨) ، أما الغزال في المثل الشعبي فهو رمز الجمال فيقولون « أعشق غزال ولا فقها » .

بها الله ان الله لطيف خبير » فاضطرب الحوت فتزلزلت فارسى الله عليها الجبال فقرت الأرض » (٤٩) و « نون في التكوين في مصر القديمة » هو المحيط الأزلوى أول شيء في هذا الوجود ، برز من هذا التل المزدهر كان موقعه في أرض مصر ، وكان يغمر هذا التل الظلام والرطوبة ، فظهرت عليه المعالم الأولى للحياة متفقة وطبيعية » (٥٠) .

والحوت في قصة « يونس » (في التوراة والقرآن الكريم رمز الى ابتلاعه ليونس .

٤ - الكباش :

يعد الكباش في التوراة وفي القرآن الكريم وفي المأثورات الشعبية رمزا للتضحية والفداء . فالكباش في القرآن الكريم فداء الله لاسماعيل ابن ابراهيم ، فعندما أمر الله ابراهيم بذبح ابنه شرع في ذبحه طاعة لله حتى فداء الله بكباش (سورة الصافات آية ١٠٠ - ١١٠) وأنظر التوراة ، سفر التكوين ، الاصحاح الحادى والعشرون) .

وذبح الذبيحة على الاعتاب ابعادا للأرواح الشريرة عادة مصرية شعبية قديمة .

الطيور :

يتفادى العربى من الطيور ، يقول الجاحظ : « روى أحمد باسناد صحيح عن أنس ان النبى صلى الله عليه وسلم قال : طير الجنة .. ترعى في شجر الجنة قال أبو بكر يا رسول الله ان هذه الطير لناعة قال صلى الله عليه وسلم أكلها أنعم منها .. وروى البزار عن ابن مسعود ان النبى صلى الله عليه وسلم قال انك لتنتظر الى الطير في الجنة فتشتيه فتجده بين يديك مشويا وفي أفراد مسلم عن أبى هريرة ان النبى صلى الله عليه وسلم قال يدخل الجنة أقوام أفئدتهم أفئدة الطير قال النووى قيل مثلها في رقتها وضعفها .. لأن الطير أكثر الحيوان خوفا

٣ - الحوت :

في أصل التكوين عند مفسرى القرآن الكريم نجد الحوت رمزا لبداية الخليقة ، اذ نرى ان الله خلق الأرض على حوت ، فيقول المسعودى : « وخلق الأرض على حوت ، والحوت هو الذى ذكره الله سبحانه في القرآن في قوله تعالى : « ن والقلم وما يسطرون » والحوت في الماء ، والماء على الصفا ، والصفا على ظهر ملك والملك على صخرة ، والصخرة على الريح وهى الصخرة التى ذكرها الله تعالى في القرآن من قول لقمان لابنه :

« يابنى انها ان تك مثقال حبة من خردل فتكن في صخرة في السموات أو في الأرض بات

٤٨ - انظر فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب ، الهلال ، مارس ١٩٨٨ .

٤٩ - أبو الحسن على بن الحسين بن على المسعودى : نفسه ، ص ١٩ .

٥٠ - د. أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة في المشرق المصرى المعاصر ، دار المعارف ١٩٨٤ ، ص ٤٧٦ .

الأرض ودفنه فيها ففعل قابيل ٠٠ وقيل معناه بعث الله غرابا يبحث الثراب على القتل فلما رأى قابيل كرم الله به « هابيل » وأنه بعث طيرا ليواريه وتقبل قربانه قال يا وليتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب ٠٠ « (٥٤) »

٣ - الهدهد :

أما الهدهد فهو رمز ثواب الله والبر بالأمان « فان العرب والأعراب كانوا يزعمون ان القنزعة التي على رأسه ثواب من الله تعالى على ما كان من بره لأمه لأن أمه لما ماتت جعلت قبرها على رأسها ، فهذه القنزعة عوض عن تلك الوهدة ، ٠٠ ويزعمون ان الهدهد هو الذي كان يدل سليمان عليه السلام على مواضع الماء في قعور الأرض اذا أراد استنباط شيء منها » (٥٥) »

وقد سخره سليمان وأرسله للبحث عن موضع الماء ، فغاب الهدهد واذا به يعود ليخبر سليمان بخبر بلقيس ملكة سبأ وأهلها (القرآن الكريم سورة النمل آية ٢١) »

٤ - الديك :

يقول الدميري « قال الجاحظ ويدخل في الديك الهندي والجلال والنبطي والسندى والزنجي وزعم أهل التجربة أن الديك الأبيض الا فرق من خواصه ان يحفظ الدار التي هو فيها وزعموا أن الرجل اذا ذبح الديك الأبيض الا فرق لم يزل ينكب في أهله وماله ، وروى عبد الحق بن قائم باسناده الى جابر بن أثوب بسكون الثاء والمثناة وفتح الواو وهو أثوب بن عتبة ان النبي صلى الله عليه وسلم قال الديك الأبيض خليلي واسناده لا يشبه ورواه غيره بلفظ الديك الأبيض صديقي وعدو الشيطان يحرس صاحبه وسبع دور خلفه وكان النبي صلى الله عليه وسلم يقتنيه في البيت والمسجد ٠٠ وكان الصحابة رضي الله عنهم يسافرون بالديكة لتعرفهم اوقات الصلاة ٠٠ وفي معجم الطبري وتاريخ أصمبيان عن النبي صلى

وفزعا ٠٠ وقالوا طائر الله لا طائر لك فرفعوه عن ارادة هذا طائر الله فيه ومعنى الدعاء وطائر الانسان عمله الذي قلده وقيل رزقه والطائر الحظ من الخير ٠٠ وقوله تعالى وكل انسان الزمناه طائره في عنقه قيل حظه وقال المفسرون ما عمل من خير وشر الزمناه عنقه فلكل امرئ حظ من الخير والشر قضاء الله تعالى فهو ملازم عنقه ٠٠ ولما عمرت الأرض بعد الطوفان كانت صورة المعبورة فيها عندهم على شكل طائر رأسه المشرق وذنبه المغرب وجناحاه الشمال والجنوب وبطنه بينهما فكانوا يزدرون المغرب لنسبتها الى أخس أجزاء الطائر ، ٠٠ وان أرواح الشهداء طيور خضر ترعى في الجنة وتاوى الى قناديل معلقة تحت العرش » (٥١) »

١ - الحمام :

استخدمت الاسطورة الحمام كرمز للاتقاد والأمومة ، فتقول الاسطورة البابلية ان الآلهة « سميراميس » التي حكمت وتملكت على « بابل » ولدت من رحم أم سماوية كانت قد تركتها في الخلاء عقب ولادتها ، فتعدها بالرعاية سرب من الحمام ، ولما ماتت « سميراميس » نفسها تحولت الى حمامة (٥٢) ، كما استطاع « نوح » في « الطوفان » معرفة مقدار الماء على الأرض باستخدام الحمامة .

ومن هنا احتفى الأدب الشعبي بالحمام والغناء له .

٢ - الغراب :

يتشابه العربي من الغراب ومن الغراب الأسود بصفة خاصة ، فهو رمز للموت والفراق ويسمونه غراب البين ، فقد علم « الغراب » قابيل كيف يدفن جثة أخيه « هابيل » ، فعندما قتل « قابيل » أخاه بعث الله غرابا يعرفه كيف يدفنه « (٥٣) » اذ بعث الله غرابين أحدهما حي والآخر ميت وقيل كانا حينئذ لقتل أحدهما صاحبه ثم بحث

٥١ - انظر أبي عثمان بن - بحر الجاحظ : - الحيوان - مطبعة الخمدية ١٣٢٣ هـ ج ٢ - ص ١٠١ .

٥٢ - انظر شوقي عبد الحكيم : نفسه ، ص ٧٦ .

٥٣ - انظر القرآن الكريم سورة الأنعام آية ١٣٨ ويس آية ١٨ والنمل آية ٤٧ والأعراف آية ١٣١ والبقرة آية

٣٦ وآل عمران ٤٩ والمائدة ١١٠ ويوسف ٣٦ ، ٤١ .

والهراش بها مكروه ولذلك فقد أمر عمر بقتل الديكة ، (٥٨) ويعتقد العرب ان للجن تعلقا بالديك (٥٩) .

الزواحف :

١ - الأفعى :

استخدم المصري القديم الأفعى كرمز للقوة أو للمكروه من ناحية أخرى وقد كان الخوف والرعب هما العاملين اللذين دفعا المصريين الى تقديس كائنات مرغبة مؤذية أخرى مثل العقرب والحشرات السامة الكبيرة ذات الألف قدم ، ثم أخطر الثعابين السامة المعروفة باسم «الناشر» . أما الثعبان السام فقد عبد في شكلين مختلفين . أولهما هي الآلهة « بوتو » حامية ملك مصر ، والثاني هو الصل ، حامى اله الشمس وزميله ، وانتشرت الثعابين المقدسة في مصر الى درجة انه في العصور القديمة أصبح اسم كل اله يخصص برسم ثعبان مثل الصقر الذي اعتبر مخصصا لكلمة الاله في الكتابة المصرية القديمة ثم بعد ذلك أصبحت العادة تحتم ان يحوى كل معبد نموذجاً حياً من الثعابين ، (٦٠) .

و « اعتقد المصري ان هناك ثعبانا يلتف حول قرص الشمس الذى يحمله الاله على رأسه ، والثعبان هو الخادم الحظ الذى يحرق أعداءه بأنفاسه النارية ، وهو بعينه الثعبان الذى يزين جبين الملك (٦١) والذى يعرف باسم الصل ، والذى اعتبر كرمز لاسمى ما وصلت اليه القوة أما الأعداء الذى يقابلهم الاله أثناء رحلة فهو بطبيعة الحال السحب ، ولكن « رع » يمزق الصواعق ويبعد الأمطار ويفتت البرد .

وامتاز الثعبان « أبوفيس » بأنه أشد أعداء الشمس قوة وخطراً ، ومن أجل ذلك اعتبر رمزاً لكل مكروه دنيء ، وبطبيعة الحال لن تستطيع

الله عليه وسلم انه قال ان لله سبحانه وتعالى ديكا جناحاه موشيان بالزبرجد والياقوت واللؤلؤ جناح بالمشرق وجناح بالمغرب ورأسه تحت العرش وقوائمه فى الهواء ويؤذن فى كل سحر فيسمع تلك الصيحة أهل السموات وأهل الأرض الا الثقلين الانس والجن فعند ذلك تجيبه ديوك الأرض فاذا دنا يوم القيامة يقول الله تعالى ضم جناحيك وغض صوتك فيعلم أهل السموات وأهل الأرض الا الثقلين أن الساعة قد اقتربت . . . وروى التعلبي ان النبى صلى الله عليه وسلم قال : ثلاث أصوات يحبها الله تعالى صوت الديك وصوت قارئ القرآن وصوت المستغفرين بالأسحار . . . روى مسلم وغيره ان عمر رضى الله تعالى عنه خطب الناس يوماً فحمد الله وأثنى عليه ثم قال انى رأيت رؤية لا أراها الا لحضور أجلى هي ان ديكا نقرنى ثلاث نقرات وفى لفظ رأيت كان ديكا أحمر نقرنى نقرة أو نقرتين فحدثتها أسماء بنت عميس رضى الله عنها فحدثنى بأن يقتلنى رجل من الأعاجم وكان هذا القول منه يوم الخميس والمؤذن والقارئ المغرب وربما دلت رؤيته على الرجل الذى يأمر بالمعروف ولا ياتيه لأنه يذكر الصلاة ولا يصلى وربما دلت رؤيته على الرجل الكثير النكاح أو الكثير العياط أو الزمار الذى يأوى الى النساء والحارس وربما دلت رؤيته على الرجل الكريم المؤثر على نفسه بما يحتاج اليه أو القانع بما يجد أو الناقص الحظ والعائل أو الكثير الوقوع فى الشدائد . . . وقيل الديك فى المنام رجل محارب من قبل المماليك وقيل الديك اذا كان أبيض أفرق فانه مؤذن فمن ذبحه فى المنام فانه لا يجيب المؤذن وقيل رؤية الديك تدل على مصاحبة العلماء . . . أو يدل على موت صاحب البيت . . . (٥٦) .

ويتحدث الجاحظ عن الديك الأحمر وهو رمز الصولة (٥٧) ، كما يذكر ان القمار بالديكة

٥٤ - الفضل بن الحسن الطبرسى ، مجمع البيان فى تفسير القرآن ، شركة المعارف الإسلامية ١٩٦٣ ، ج ٧ ، ص ١٨٥

٥٥ - الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ، ص ١٩١ .

٥٦ - الدميرى (الشيخ كمال الدين) : نفسه ، ج ١ ، ص ٣٨٧ ، ٣٨٩ .

٥٧ - انظر الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ، ص ١٠٦ .

٥٨ - انظر نفسه ، ص ٤٤ .

٥٩ - انظر د . محمد عبد المعين خان . نفسه ، ص ٧١ .

٦٠ - ادولف ارمان : نفسه ، ص ٥٥ .

٦١ - كان حوريس فى أول الأمر هو حاكم السماء له ثعبان متوجعتان احدهما الشمس والاخرى القمر .

هذه الأعداء أن تمس الآلهة بمكرهه ، فالآلهة الأخرى تدافع عنه (٦٢) .

والثعبان الذى يعلو جبين « رع » يقوم بحمايته من أعدائه ، ولذلك ربط بين العينين (أقصد عيني آله السماء وهما الشمس والقمر) وذلك الثعبان ثم ما دام هناك عينان ، اذا يجب ان يكون هناك ثعبانان ، وقالوا عن ذلك الآله له عينان على هيئة ثعبانين ولكن الثعبان اعتبر عند المصرى بمثابة رمز القوة للملك ، وبما أن الملك يضع على رأسه تاجين ، واحدا منهما يمثل الجنوب والآخر يمثل الشمال ولذلك تساءل المصرى لماذا لا تقارن هذين التاجين بمالهما من قوة سحرية بالثعابين ، بل وأيضا بالعينين . ومن الغريب ان المصرى لم يكتف بمثل هذه المقارنات بل اعتبر التاجين كالهين حاميتين للملك العقاب وتطور الأمر وأصبحت عين الشمس كلقب يعطى لكثير من الالهات الكوبرا (نوع من أنواع الثعابين) وكنتيجة للجمع بين العين والثعبان والتاج وعدة الهات أخرى حدث اضطراب وخلط عجيب فى الديانة المصرية فمثلا يقولون ان « رع » أرسل عينه لتقتل أعداءه ، أو أن الثعبان الذى يحمل « رع » فوق جبينه يغذى الملك الميت من ثديه أو أن الآلهة الحامية لمصر العليا هى أيضا التاج ثم عصابة الرأس للملك التى هى فى واقع الأمر تمثل على هيئة العقاب هى أيضا بقرة وحشية ، وكذلك يمثلونها على هيئة امرأة بنديين كبيرين بارزين يرضع منهما الملك « (٦٣) » .

« وفى بابل » يحدثنا هيرودوت عن أفعى حقيقية كانت تعبد هناك كما ان الآله « ايا » اتخذ الأفعى ذات الرؤوس المتعددة شعارا كذلك بعد ان أسرت اليه الأفعى ذات الرؤوس السبعة ببناء سفينة النجاة العظيمة ، ولقد كانت هذه الأفعى كذلك هى التى جذبت حبال السفينة وربطتها الى الشاطئ والمعروف ان الآله مردوخ كان يعبد بوصفه آله النهر ذى الأفعى العظيمة (٦٤) وتوضح لنا ملحمة « جلجامش »

أكل الحية لحشائش الخلود التى عثر عليها جلجامش فى قاع البحر .

أما الأفعى الشريرة فى الأساطير المصرية القديمة فهى عدوة آله الشمس (رع) وهى أيضا تظهر فى قصة صراع « حورس » مع الآله « ست » آله الشر ، وشيئا فشيئا أصبحت الأفعى تشير الى آله الشر « ست » نفسه « (٥٦) » .

وتزخر ليالى ألف ليلة وليلة بصور الحيات تجسدت فيها الملائكة أو الجان ، وفى قصة هارون الرشيد مع أبى محمد الكسلان يقول بطل القصة أبو محمد الكسلان : « ولم أزل سائرا الى أن أمسى على المساء . . فبينما أنا مشغول الفكر اذ أقبلت على حيتان واحدة سمراء والأخرى بيضاء وهما تتقاتلان فأخذت حجرا من الأرض وضربت الحية السمراء فقتلتها ، فانها كانت باغية على البيضاء فغابت البيضاء ساعة ، وعادت ومعها عشر حيات بيض ، قطعن الحية التى ماتت قطعاً حتى لم يبق الا رأسها ثم عدن من حيث جئن ، وأضجعت مكانى من التعب . . فبينما أنا كذلك اذا بهاتف أسمع صوته ، ولم أر شخصه يقول هذين البيتين :

دع المقادير تمشى فى أعنتها

ولا تبيتن الا خالى البال

ما بين طرفة عين وانتباهتها

يغير الله من حال الى حال

.. فقلت للهاتف بحق معبودك ان تعرفنى من أنت فانقلب ذلك الهاتف فى صورة انسان وقال لى لا تخف فان جميلك قد وصل الينا ، ونحن قوم من جن مؤمنين فان كان لك حاجة فخيرنا بها حتى تفوز بقضائها فانا أخو الحية البيضاء التى قتلت انت عدوها .

وفى قصة « بنات بغداد » فى الليالى أيضا تقول بطلة القصة « واضجعت استريح من هذا التعب ، فأخذنى نوم عميق ، ثم قمت ومشيت . .

٦٢ - ادولف ارمان : نفسه ، ص ٢٤ .

٦٣ - د . ثناء أنس الوجود : رمز الأفعى فى التراث العربى ، مكتبة الشباب ، ١٩٨٤ ، ص ٢٥ : ٢٦ .

٦٤ - ادولف ارمان : نفسه ، ص ٥٥ .

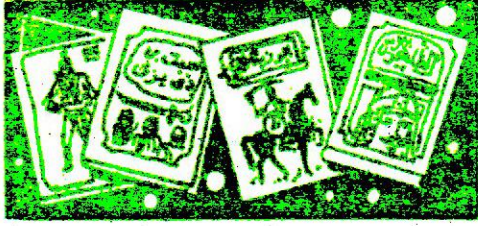
٦٥ - د . ثناء أنس الوجود : رمز الأفعى ، ص ٨١ .

واستخدمت الأفعى فى الأمثال الشعبية للدلالة على شر ، من ذلك قوله : « اللي تعضه الحيا من ديلها يخاف » ، « ان حبتك حية أطوق بها » موت ابنه والحية ماتنساخ قطع ديلها ، « الحاوى مايمتش الا بالثعبان » ، « زى الثعابين كل فهووا يجر على بطنه » ، « زى الثعبان يقرص ويلبد » ، « عند السعد النملة تقتل الثعبان » ، « اللي قرصة الثعبان يخاف من الحبل » ، « جت الدودة تقلد الثعبان اتمطعت قامت انقطعت » و « يخاف من الخنقة ويلعب بالثعبان » .

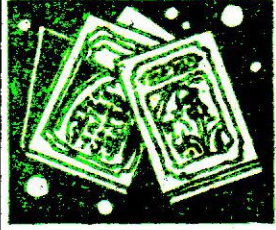
فرايت حية لاهثة متعبة ، ومن خلفها ثعبان ويدل سيره على انه كان يقصدها بسوء ، فاشفقت عليها ، ورميت رأس الثعبان بحجر فهلك لساعته واذا بها تتحول الى جنية تقوم بحراستها ومساعدتها .

كما تروى الحكايات الشعبية عن الجنية التى تأخذ شكل الأفعى وتقوم بحراسة بعض أحياء القاهرة مثل مسجد البيومى الشهير بالحسينية وافعى الشيخ هريدى فى صعيد مصر (٦٦) .





مكتبة الفنون الشعبية



رحلات بوركهاردت لجمع المأثورات الشعبية العربية

فاطمة أحمد إبراهيم

على الرغم من ان « يوهان لودفيج بوركهاردت » Johann Ludwig Burckhardt
سويسرى الجنسية ، واجنبى عن البلاد ، الا أن الشاخص الى صورته يظنه
أحد أفراد عصر سلاطين المماليك ، خاصة أنه يرتدى الزى العربى ويلتحنى بلحية طويلة
على طريقة هؤلاء الأمراء فى تلك الآونة .

لقد قام « يوهان لودفيج بوركهاردت » بتغيير اسمه الى « جون لويس » John-lewis
وهو فى إنجلترا ، ثم الى « الشيخ إبراهيم » حينما وصل الى أرض مصر مع
طوالق القرن التاسع عشر .

ولهذا الأمر فأننا نتساءل :

هل فى تغيير اسمه دليل على حبه للثقافة العربية عامة والمصرية على وجه
الخصوص ؟

هل فى ترك (بوركهاردت) ذيه الأوروبى وعشقه لارتداء (الزعبوط) دليل على حبه
للملابس الشعبية العربية ! أو أن هذا الأمر يعد وسيلة للتتكبر كى يسهل عليه اداء
مهنته فى الجمع الميدانى ؟

ولقد جاء بوركهات الى مصر وبلاد النهرين بعد أن غير أسممه الى « الشيخ ابراهيم ابن عبد الله » وفي رأسه خطة محددة ، وهى أن يذهب الى الأراضى المقدسة الاسلامية ، لأن أحدا من المسيحيين لم يدخل مكة أو المدينة ، وهو يريد أن يكون أول أوروبى مسيحى يقوم بذلك ، وإن يصف ما يراه للناس .

لمحة سريعة عن رحلاته وتنقلاته :

فى فبراير من عام ١٨٠٩ أبحر بوركهات متوجها نحو مالطة ، وفى يوليو وصل الى مدينة حلب ، حيث مكث فترة ثلاث سنوات للتعرف على طرق حياة الناس هناك ، وهناك ارتدى الملابس الشعبية التقليدية الشرقية ، واتخذ لنفسه اسم « الشيخ ابراهيم بن عبد الله » .

ولم يمض وقت طويل حتى اعتنق الاسلام ، وقام برحلاته الى بلاد الشام وبلاد ما بين النهرين ، وزار على وجه الخصوص الآثار التاريخية فى تومر وبعليك .

وخلال هذه المرحلة المبكرة من أسفاره بدأ أعجابه وافتتانه ببلاد الشرق ، وفى يونيو عام ١٩١٢ غادر بوركهات حلب متوجها الى مصر ، ومن خلال خط سيره فى رحلاته يمكن الوقوف على أسفاره وتواريخها كما بالخريطة على النحو الآتى :

- ١ - حلب ١٨٠٩ .
- ٢ - حمص ١٨١٠ ، ١٨١١ .
- ٣ - بعليك ١٨١٢ .
- ٤ - وادى موسى « البتراء » ١٨١٢ .
- ٥ - القاهرة ١٨١٥ ، ١٨١٧ .
- ٦ - مكة والمدينة المنورة ١٨١٥ .
- ٧ - سيناء ١٨١٦ .
- ٨ - النوبة والسودان ١٨١٣ ، ١٨١٤ .

رحلاته الى فلسطين والأردن :

اجتاز بوركهات فلسطين وتابع سفره باتجاه الجنوب عن طريق عمان ، ومن خلال الكتابات القديمة التى قراها علم بوجود مدينة « البتراء » التى ازدهرت كمدينة تجارية فى الفترة الممتدة ما بين القرن الثانى قبل الميلاد ، والقرن الثانى بعده .

يعطى لنا الكاتب « أنيس منصور » فى كتابه « أعجب الرحلات فى التاريخ » احدى التفسيرات عن سر حب بوركهات لهذه الملابس الشعبية التى كان يرتديها ، فيقول : (أنه كان يحب فتاة حلبية ، هى التى أخاطت له ملابسه وهى التى اشترت له المسبحة الطويلة التى كانت لاتفارق يده (١) .

وسواء أكان بوركهات محبا أو متنكرا فإن ذلك قد سهل عليه التعرف على كثير من جوانب الحياة اليومية للانسان العربى فى الشرق الأوسط وبذلك فقد قدم بوركهات أكبر خدمة للباحثين من بعده .

مولده ونشأته :

ولد يوهان لودفيج بوركهات فى سويسرا بمدينة لوزين فى ٢٥ نوفمبر عام ١٧٨٤ من عائلة سويسرية ، وقضى طفولته فى بازل ، ثم درس فى ألمانيا بمدينتى لايبزيغ وجوتينجن Leipzig and Göttingen

وعبر مالطه سافر الى حلب ، ودمشق ، وتدمر ، وبعليك والناصرية ، والبتراء ثم القاهرة .

وقام برحلته الثانية الى النوبة ، ومكث فى مكة والمدينة المنورة ، ثم عاد الى القاهرة وسافر الى شبه جزيرة سيناء عبر صحاريها الممتدة ، التى طالما هام وافتتن بها كثيرا .

تأمله لمهام التجوال والترحال :

تلقى بوركهات دروسا فى القانون، والفلسفة، والتاريخ فى لايبزيغ وجوتينجن ، وقد أكمل دراسته فى جامعة كامبريدج حيث تعلم اللغة العربية والكيمياء ، وعلوم الفلك وعلم المعادن ، والطب ، وكذلك الموسيقى .

وبذلك بات بوركهات جاهزا للاقدام على أول رحلة استكشاف له عبر مدن الشرق .

الغرض من رحلاته :

لقد كلفته جمعية « اكتشاف أفريقيا » بأن يقوم برحلة الى أعالي النيل بصورة نهائية لاستكشاف ان كان صحيحا ان نهر النيل ونهر النيجر ينبعان من مكان واحد ، وهو أمر كان عدد كبير من الجغرافيين يؤكدونه (ام) .

فى الصحراء ، وأيضاً بقايا معابد وقصور ومدرجات وقنوات مياه وغيرها من الفرائب والروائع النادرة التى تجعل هذه المدينة أكثر إثارة للاهتمام من أى شىء آخر شاهده فى حياته (٢) .

لقد قابل بوركهات صعباً كثيرة فى رحلاته مثله مثل العديد من الرحالة والمكتشفين فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وقد فضل بوركهات أن يسافر وحيداً ، دون مرافق لرحلاته وكان لابد أن يعتمد على كفاءاته الشخصية فى البقاء وقد استعمل الجمل والحصان والحمار فى أسفاره ، ولكن كان تنقله فى العديد من الأحيان سيرا على الأقدام ، ولم يكثر لآى من وسائل الراحة وبالرغم من كل الصعوبات والمخاطر التى واجهها يبدو أنه كان يستمتع بالسفر عبر الصحراء حيث قال « السفر فى الشرق ممتع جداً ومفضل على السفر فى أوروبا حيث يفتقر المسافر إلى الهواء فهو يبقى محبوساً طوال النهار ، داخل عربة ضيقة وفى المساء لابد أن يواجه فنادق قذرة ، وخدم وقحين ، ولكن السفر فى الصحراء وحيداً ، ودون أى من أسباب الراحة تحت وطأة الشمس الحارقة ، ولسع الحشرات المؤلمة له سحر الخاص (٣) » .

بهذه الطريقة البسيطة والمضنية قطع بوركهات مسافة طويلة خلال رحلاته التى جاب بها مدن وعواصم الشرق (٤) .

رحلته إلى الأراضي الحجازية المقدسة :

أبحر بوركهات إلى مدينة جدة ، وزار محمد على باشا فى منزله فى الطائف قبل أن يصل فى نهاية المطاف إلى مكة المكرمة فى شهر سبتمبر سنة ١٨١٤ ، وكان عليه أن يدرس كل شىء وأن يصفه وصفاً دقيقاً ، ولكن لم يكن معه من الأدوات الحديثة سوى بوصلة بحرية للتعرف على الاتجاهات عبر الصحارى .

إن ما كتبه بوركهات عن مكة يعتبر شيئاً هاماً فى تاريخ هذا البلد الحرام ، فقد وصف المسجد الحرام ، والأعمدة والأبواب ، والسلالم وحتى الأحجار ذاتها ، والتقى مع العديد من الناس فى الكعبة الشريفة وشاركهم فى الفرائض الدينية . ومما يلاحظ أنه كان لكل حاج من الحجاج ،

وثيقة لاثبات الحج ، وهى عبارة عن ورقة مستطيلة الشكل ويوجد على جانبها ست مآذن ، ثلاث منها فى كل جانب ، وبداخل هذه الورقة رسم تشكيلى بسيط للمذاهب الثلاثة « المالكي ، الحنفى ، الحنبلى » وفى أسفل هذه الوثيقة توجد العبارات الآتية :

« فمن حج البيت أو اعتمر فلا جناح عليه أن يطوف بها ومن تطوع خيراً فإن الله شاكر عليم الحمد لله الذى جعل الحج حجا مبروراً والسعى سعياً مشكوراً والذنب ذنباً مغفوراً . أما بعد فقد حج المكرم عبد الله عن فرض وأوفا بجميع « السعت والمواجيت » بالتمام والكمال والله خير الشاهدين وكانت الوقفة يوم (٩ شهر الحجة عام ١٢٢٩ هـ) (أنظر الشكل) .

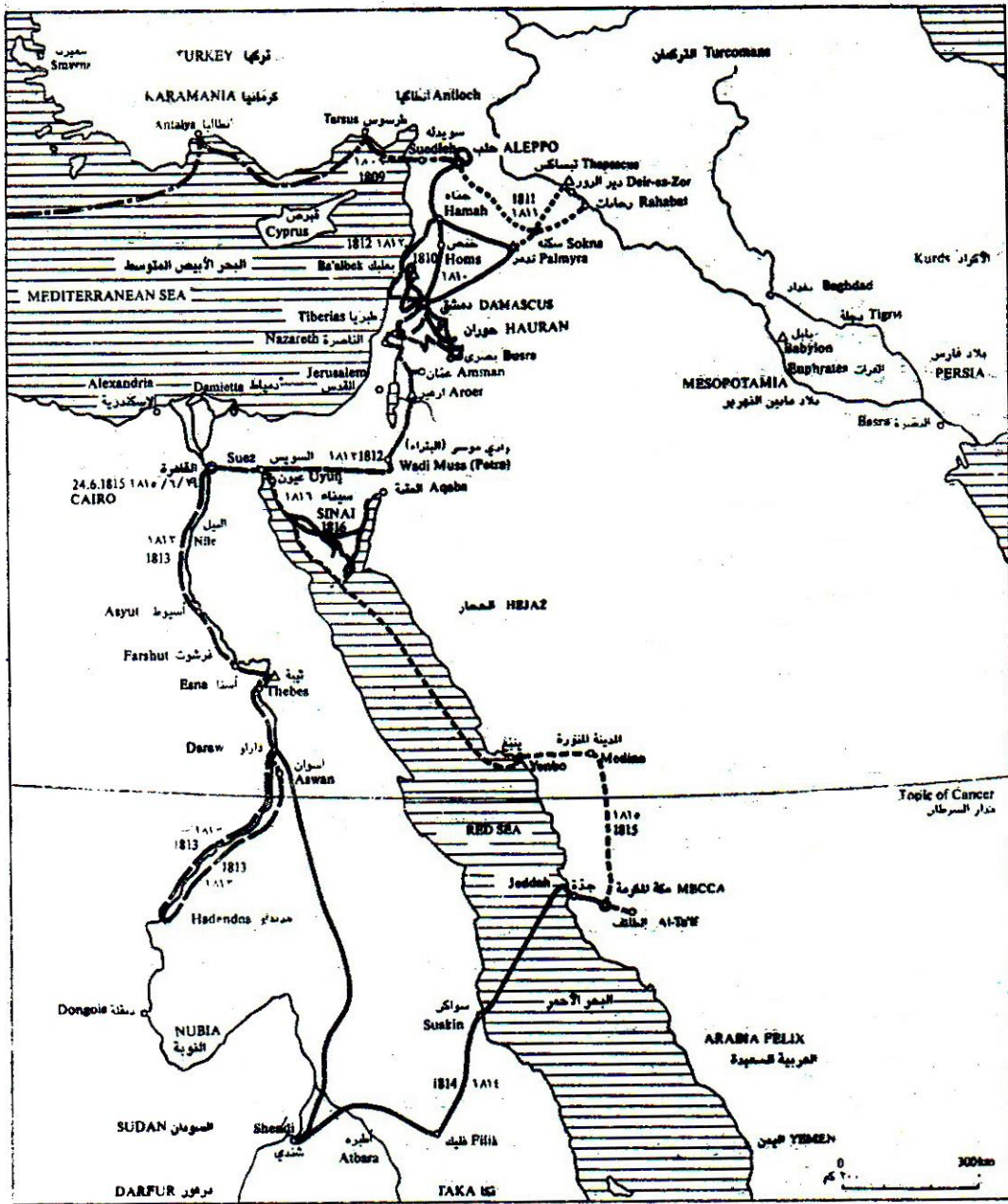
وقد قال بوركهات عن الحجر الأسود ، أنه يبدو كمجموعة من الأحجار الصقت بعضها إلى جوار بعض ، وهو فى غاية النعومة لأن ملايين الأيدي والشفاه قد لمستته وسوف تفصل ذلك ملايين غيرها ألوف السنين (٥) .

وسجل بوركهات ملامح الناس وبلادهم ، ودعواتهم عندهما يدخلون البيت الحرام ويلفون حول الكعبة وهو يقول :

يارب البيت العتيق ارحمنى من النار واغفرلى ولوالدى .

وكانوا جميعاً يكون ، وقد اندهش بوركهات كيف أنه لم يبسك ويفسر ذلك بقوله « كنت مشغولاً بأحصاء الدموع » ، ثم اتجه إلى بشر زمزم والناس زحام حول البئر ، فى كل مكان وكل ليلة لأهم يرتوون ولا ماء البئر ينفذ ، وكانوا يحملون الماء فى أوعية من الفخار أو الجلد .

ومن الأحداث التى تذكر عنه كما يقول الكاتب « أنيس منصور » أنه كان ينام فى مكان منزو من المسجد الحرام وفى أحد الأيام ، وهو يتقلب على الأرض ، وجد سكيناً تحت يده ، وكان السكين بارداً فنهض من نومه مفزوعاً ، وبحث عن صاحب السكين فلم يجده فانتقل إلى مكان آخر ، ووجد السكين مرة أخرى عند عنقه ووضع يده على جبهته ، ولم يكن محموماً ، ولكن كان مرهقاً ونام وصحاً من نومه ووجد السكين تحت قدميه . وقرر أن ينام فى مكان آخر وأن يضع



خريطة تبين خط سير رحلات بوكهارت

وقد أرسل بوكهارت عدة تقارير مفصلة عن مكة الى لندن وقام برسم خريطة لمدينة مكة ، وقد لوحظ فيها أنه حدد مكان الحرم المكي بمستطيل أبيض في حين لف حوله تجمعات سكنية ، غير مزدحمة من حوله وعدة طرق من الشمال والجنوب تؤدي الى الحرم الشريف .

الماء البارد على رأسه ، كل مامعه من ماء ... وأخيرا ظهر السكان في يد رجل هندي ، أنه يريد أن يبيعه واعتذر بوكهارت عن شرائه ومضى الرجل ليضعه عند اقدام النائمين ، ثم ينكفئ على الأرض في انتظار من يناديه ، وتصاداه الناس بأنهم لا يريدون ، ولم يكن بوكهارت يعرف هذه العادة عند الحجاج من الهنود (٦) .

وقبل زيارة بوركهارت الى مكة لم يكن الاوربيون في ذلك الوقت يقدرون أهمية هذا المكان المقدس، فمنذ قرون عديدة من الزمان كانت تشييع القصص الخرافية عن الكنوز النادرة المخبأة في مكة والمدينة ، ولكن غاية بوركهارت الواضحة واطلاعه الواسع ومعلوماته الشاملة ، قد حققت نجاحا متواصلا وساهمت اسهاما كبيرا في جعل الاسلام أسهل فهما بين الاوربيين في المدينة المنورة .

وقد سجل بوركهارت ملاحظاته في المدينة المنورة بدقة متناهية ، مثل التفاصيل الدقيقة لمكونات مسجد الرسول (صلى الله عليه وسلم) وبيوت المدينة ومقابرها ومساجدها بالكامل . ومن تلك الملاحظات التي دونها باللغة العربية أثناء خروجه من المدينة المنورة : « خرجنا من المدينة يوم الخميس ١٨ رجب ١٢٣٠ وكان الغرض في الحرمين محل فيه قبه يقال له شيخ على العريض من شرقى المدينة بساعة ، وفيه بير يقال له بير بارشين وسرنا ساعة الى محل فيه ماء سيل وبتنا فيه والحملة مع المشاية مع المخزن داموا سايرين الى محل الفنادق ، وفي يوم الجمعة ١٩ رجب والساعة الثانية عشر سرنا الى الصويدة ومسافة ١٩ ساعة أرض محجرة وفيها عقبات آتئين صعبة على المدافع والجمال وطريق لم يكن فيه ماء ما الى ان وصلنا الصويدة ومحل بين جبلين فيه بيار خفاير وشجر دوم وماء عين منى . وبتنا ليلة الأحد وهذا المحل في المدينة الى الصويدة ومنزل عربان أم زينه بنت حرب .

رحلاته الى بلاد النوبة والسودان :

أهتم بوركهارت عند زيارته لمصر برصد عادات وتقاليد أهل النوبة والجزء الجنوبي من مصر . وقد لاحظ أن من عادات الزواج عند النوبيين . أن تباع النساء من والديهم ، ويدفع الكنزى عادة

اثنى عشر مجبوا ثمننا لعروسه ، وهو ما يعادل ستة وثلاثين قرشا ، وكثيرا ما يتزوجون مع عرب العبايدة ، ومهر الفتاة من العبايدة ستة جمال تعطى لأبيها فيرد منها ثلاثة لابنته تكون ملكا لها ولزوجها ، فإذا طلقت أخذ الزوج ثمن نصفها ، وذ اصرت امرأة في الصعيد على أن تطلق من زوجها كان له أن يستولى على جهازها وأن يحاق رأسها ، فلا يتزوجها غيره حتى يطول شعرها (٧) .

وقد لاحظ بوركهارت أن النوبي شديد الغيرة على امراته ، فإذا خاثرته أدنى ربية في وفائها له حملها ليلا الى شاطئ النهر وأغمد مديته في صدرها ، ثم قذف بها الى النهر طعاما للتماسيح (٨) .

ويقول بوركهارت في كتابه «رحلات بوركهارت في بلاد النوبة والسودان» عن عادة نشر الحصى على الميت عند أهل النوبة أثناء عمله في بيع المسابح لكي يوفر لنفسه نقودا للمعاش « في يوم كنت أنادى على مسابحي فاقبل على فقيه وسألني هل أقرأ القرآن ؟ فقلت نعم ، فطلب الى أن أتبعه الى بيت قد أصيب فيه غداء طيبا ، ثم قادني لبيت وجدت فيه حشدا من الناس يحيون ذكرى قريب لهم مات حديثا ، وكان هناك عدد من الفقهاء يقرأون القرآن في صوت خافت . ثم أقبل فقيه كبير فكان ذلك مؤذنا لهم بترتيل القرآن ترتيلا عاليا على نحو ما يفعل المقرئون في الشرق وقد شاركهم هذا الترتيل ، ومضينا فيه زهاء نصف الساعة حتى جئنا للغداء ، ثم استأنفنا التلاوة بعد أكلة شهية ، وأخرج شيخ منهم سلة ملئت بالحصى الأبيض فقرئت عليها الأوراد . وينثر هذا الحصى على قبر الميت كما رأيت على كثير من القبور الجديدة وقد استفسرت من الشيخ عن هذه العادة التي لم أرها تمارس في أى بلد اسلامي آخر ، فقال انها لاتصلحون تكون عملا



صورة مسجد الحرم جميع ما فيه من المقامات

مِنْ جِذِّ الْبَيْتِ أَوْ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطَّوُّهُمَا وَمَنْ تَطَوَّعَ
 خَيْرًا فَأِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ أَحْمَدُ لِلَّهِ الَّذِي جَعَلَ الْحَجَّ حَقًّا مَبْرُورًا
 وَلَيْسَ سَبْعًا مَشْكُورًا وَالذَّنْبُ ذَنْبًا مَغْفُورًا إِنْ أَبَدَ فَقَدْ حَجَّ
 الْكَرِيمُ عَبْدُ اللَّهِ عَنْ فَرْزٍ وَأَوْ مَا يَجْمَعُ السُّبُحَاتِ وَالْمَوَاجِبِ
 الْقَامَاتِ وَالْكَفَالِ وَالْأَمْرِ خَيْرٌ مِنْ هَدِينٍ وَكَانَ الْوَفْقَةُ يَدُ اللَّهِ تَعَالَى
 عام ١٤٤٩ هـ

طيبا مشكورا وليس فرضا محتوما ، انما يعتقد القوم أن روح الميت اذا زارت قبره سرها أن تجد هذا الحصى فتستعمله مسبحة تسبح عليها الخالق الصمد (٩) .

وقد أهتم بوركهات برصد المعتقدات الشعبية الى جوار العادات والتقاليد النوبية . وقد قال عن هذه المعتقدات :

« وفي بربر يرسل الطالب في الثانية عشر أو الرابعة الى المدارس لتعلم القراءة والكتابة ويتلقون أسرار كتابة الأحراز والتمائم ، وقد يكتبون التمام على قطع من الورق فاذا ابتلع المحب الذي يشكو صد حبيبته ورقة منها رقى له قلب الحبيب » .

ومن الفقراء من تخصص لكتابة أحجية الحب ، أو التمام المضادة للحمى .

ويقول بوركهات « أنه حصل على حجابين أحدهما من بربر والثاني من الطامر وقال له الفقير منصور اذا كتب اسم العاشق على الحجاب الأول لن تقوى امرأة على مقاومة فعله ، والثاني يقي صاحبه الاصابة بأى جرح (١٠) » .

كيفية جمعه للمعلومات :

يظهر أن ارتداء بوركهات زى الشيخ أكسبه ثقة الناس في الأماكن التي ارتحل اليها للتعرف على الأشياء دون ريبة أو ازعاج ، بل بأسلوب ودي من العامل ويقول بوركهات « ذهبت الى دراء متنكرا فى زى تاجر فقير ، وهو المظهر الوحيد الذى احسبني كنت أوفق فيه (١١) » (أنظر صورته وهو بملابس الشيخ .

وجدير بالذكر أن نحدد الأدوات التي كان بوركهات يحملها معه : يقول :

« كنت أحمل في جيب زعبوطى يومية صغيرة وقلما . وبوصلة جيب ومبرة وفى قدمي خفان ، وكيسا للتبغ وعشرات من السبج الخشبية التي يمكن التعامل بها بسهولة فى اقاليم الجنوب بدلا من النقود ، وزنادا من الصلب أقدح به النار ، ومصحفا صغيرا للحبيب ابتعته فى دمشق (لكنى فقدته فيما بعد وأنا بين جموع المصلين فى عرفات) ومعبرة وأفرخ ورق أكتب عليها

التعاويذ للزواج أما زادى فكان أربعين رطلا من الدقيق ، وعشرين من الكعك ، وخمسة عشر من البلح ، وعشرة من العدس ، وستة من السمسم ، وخمسة من الملح ، وثلاثة من الأرز وهاون من الفخار لصحن البين ، وفنجانين للقهوة ، وسكين وملعقة ، وسلطانية من الخشب للشرب وملئ . قربتى ، وبلطة وعشر ياردات من الحبال ، وأبر وخيط ومسلة وقميص احتياطي ومشط واكليم ، وحرام مغربى للغطاء ليلا وحزمة صغيرة من الأدوية . أما ساعات السير التي سجلتها كانت نتيجة تقديري وملاحظتى لسير الشمس » (١٢) .

ويقول بوركهات فى موضع آخر : « لم يكن فى استطاعتى أن أجمع البيانات الدقيقة المفصلة عن المواقع الجغرافية وعن الأبعاد والمسافات الا بوجيه الأسئلة الصريحة الى التجار ، ولكن احدا منهم لم يشعرنى باستعداده للتفضل على الجواب لوجه الله ، فكنت أجلس اليهم وأملأ لهم قصباتهم من تبغى ، ولكنهم سرعان ما كانوا يسأمون أسئلتى عن أقطار الجنوب ويؤولونها أعجب تاويل ، وكنت لا أستطيع جمع هذه المعلومات الا من شوارد الحديث واشتاتة خلال مقام طويل بالاقليم ، ولو أن القوم عرفوني أوريبا كما عرفوا بروسى فى الحبشة وبراون فى دارفور لأفدت من فراغى أعظم افادة دون أن أعرض نفسى لمزيد من الخطر ، ولكن حالى كانت غير حالهما فقد أفلحت فى كتمان امرى (١٣) » .

وقد سجل بوركهات رحلاته فى كتاب بعنوان « رحلات الى بلاد العرب » دون فيها ملاحظات عدة عن العبيد . ويقول بوركهات عن العبيد « لقد كونت عن أخلاق الزنوج وطباعهم أسوأ رأى لما رايت منهم وما سمعت عنهم ، على أن الانصاف يقتضىنى أن أضيف الى هذا الحكم اننى لم أرحم بعد فى أوطانهم قبل أن يقتنصهم طغام الجلالة ، وهم كفيلون بافساد الطلف الطباع وأرقها ، غير أننى لم أجده بين العبيد من أخلصوا الولاء لسادتهم الا القليل حتى ولو أحسن هؤلاء السادة معاملتهم . وأسوأ ما يشينهم عناد لاسبيل الى ردهم عنه وخيلاء وصلف فى الطبع » .

وفى الزنوج كسل واهمال وبذاءة ، وهم لا يؤدون أعمالهم الامكرهين ويخيّل الى أنهم تجردوا من كل عاطفة سوى شهوة البطن (١٤) .

بنشرها رغم ما تضمنته من إحياءات قوية كما توجد بعض الأمثال التي يبدو أنها كانت شائعة زمن ابن أسد ولكنها فقدت بريقها » (١٦) .

« ولقد سجلت المئات من هذه الأمثال كما ينطقها الناس في الأماكن العامة والأسواق وبما أن المرء لا يستطيع أن يدرك معنى المثل بسهولة فقد لجأت الى تفسيره أو على الأقل تقريب المعنى الذى يدل عليه بشكل عام ، ذلك أن اللهجة الشعبية فى أى مكان تختلف عن العربية المدرسية » (١٧) .

ويقول « لقد جمع (الميداني) كثيرا من الأقوال التى كانت شائعة بين العرب القدماء فى أزهى عصورهم الاجتماعية والأدبية ، ولكن المجموعة الحديثة تقدم لنا نماذج متنوعة لعادات القوم وسلوكياتهم ، كما تكشف بعض أساليب الزيف وربما تشير الى بعض الآفات التى كانت أقل شيوعا بين المصريين القدماء ، وعلى أية حال فإنها تبرهن على أن العادات ليست فاسدة الى هذا الحد كما صورها الرحالة المختلفون وأن قيم الفضيلة والشرف والاحسان ومحبة الناس أشياء معروفة تماما لدى المواطنين المحدثين فى مصر رغم القلة التى تعاني من مشقة العادات السيئة » (١٨) .

وبالقاء الضوء على بعض الأمثال التى جمعها بوركهات سنجده يدرسها دراسة واعية ، فمثلا عند شرح بوركهات للمثل الشعبى الذى يقول :

« طلع نعبه على شونه »

يقول بوركهات شارحا هذا المثل الشعبى أنه يفسر ويوضح فشل الشخص فى تحقيق مسعاه . ومورد المثل أن أحد اللصوص ثقب جدارا على أمل أن يجد المخزن مليئا بما غلا ثمنه ، ولكن وجده مخزنا للقش (التبن) الذى لا قيمة له . « نعب » معناه ثقب فى الحائط «شونه» مستودع مكشوف تحفظ فيه الحبوب أو التبن الخاص بالحكومة . وفى كل مدينة فى مصر يوجد مستودع مشابه يكوم فيه القمح ، ولكنه لا يغطى وهو معرض للمطر الذى يتلف سطحه لعمق ست أو ثمان بوصات



الرحالة بوركهات يرتدى اللبس الشعبى المصرية فى القاهرة عام ١٨١٧ .

ومن العبارات المأثورة عن الجلالة التى جمعها بوركهات قولهم « لا تأمن العبد ، أضربه واطعمه تشوف الحاجة مقضية » ولست أدري مبلغ الصواب فى هذه العبارة » (١٥) .

ومن ذلك كله نلاحظ كم بذل بوركهات من جهد وعرق كبيرين من أجل جمع المأثورات الشعبية بصفة عامة .

دراسة عن الأمثال الشعبية المصرية وعلاقتها بالعادات والتقاليد فى عصره :

يقول بوركهات عن الأمثال الشعبية المصرية

« لقد عثرت على هذه الأمثال فى تسع أو عشر كراسات ملفاه فى مكان مهمل من مكتبة واحد من الشيوخ المعروفين فى القاهرة ولكنها كانت تحتاج الى شرح وتعليق ، وقد حذفت منها اعدادا بعضها غير مقبول والآخر غير مهذب ولا أستطيع أن اغامر

وقد درس بوركهارت حياة الغوازي وعاداتهم في بعض أقاليم مصر خاصة عند الزواج ، حيث تهب المرأة من الغوازي نفسها لاي رجل غريب عن عشيرتها في ليلة عرسها وامام أعين رئيس العشيرة أو كبير المدينة التي يقام فيها حفل الزواج !! (٢١) .

لقد ضمت دراسة بوركهارت عن الأمثال الشعبية عددا بلغ ٧٨٢ مثلا ، وهذا الكم الكبير مازال يحتاج الى جهد من يقوم بدراسته دراسة علمية واعية من المهتمين بدراسة حركة تطور الفولكلور المصري ، وخاصة من حيث اهتمامه في مجال العادات والتقاليد المعتقدات الشعبية ، والتي وضع بوركهارت فيها أثرا هاما بجميعه وشرحه لتلك الأمثال الشعبية المصرية .

دراسته عن البدو :

قام بوركهارت بعمل دراسات عن البدو وحياتهم في كل من مصر وسوريا . . .

وتقدم رسالة بوركهارت العلمية عن البدو سنة ١٨٢٩ صورة حية ومفصلة عن أسلوب حياة هذه القبائل العربية ، وعن البيئة الطبيعية التي عاشوا فيها ، وفي أكثر من ثلاثمائة صفحة تناول بوركهارت أحوالهم المادية وتوزيعهم الاقليمي ، وقدم لمحة عن أوضاعهم الاجتماعية والثقافية ، وكل صفحة من هذه الرسالة سواء أكانت تتطرق الى أهمية الجمل العربي أو العادات والأعراف المتعلقة بالزواج أو التقاليد العريقة التي تعبر عن روح الضيافة بين البدو ، مازالت حتى اليوم تشكل مادة ممتعة للقراءة بالرغم من أسلوبها وطابعها العلمي ، حتى الفصل المفرط في الاحتشام الذي يصف مخيمات بدو العنيزه الرحل يقدم الدليل على وضوح بوركهارت في التحليل وجدارته الفاتحة في تصوير عالم يتسم بالأصالة والعراقة ، وقد صور بوركهارت ملحوظاته في مجلد خاص بعنوان « ملاحظات حول قبائل البدو والوهابيين » ثم نشره في لندن عام ١٨٣٠ ، وما زالت هذه الملاحظات تقرأ بفائدة كبيرة حتى اليوم في أوروبا وفي غير أوربا (٢٢) (أنظر الى صورة رقم ٩) .

وانه لا يوجد في الوقت الحاضر في مصر الا مستودع واحد مسقوف للقمح وقد اقامه محمد علي باشا بالاسكندرية ويسمى أيضا (شونه) (١٩) .

وعندما يشرح بوركهارت المثل الشعبي القائل:

« على بخت زفافي قصر الليل وثابت المغاني »

فانه يقول « للسخرية من الزواج الفاشل ويطلق على الأفراح التي يقابلها سوء الحظ « زفاف » جمع « زفه » وهي موكب العروس الى منزل عريسها ، وهي أيضا تعني « كل احتفال خاص بالزواج » ، والاحتفالات الرئيسية تكون أثناء الليل حيث ينتهي اتمام الزواج دائما ليلا في القاهرة ، وتسمى الليلة السابقة « ليلة الدخلة » وعندما كنت أحرر هذا كان الحي بأكمله مزدانا في ظرف مشابه . وقد رأيت في الحفل رجلين أحدهما تنكر في زي عسكري فرنسي والآخر تنكر في زي امرأة فرنسية ، وقد لعبوا حيلتهم في جمع كبير من العرب أمام منزل العريس ، وتقمص ثالث شخصية عسكري تركي جبان يمارس الحب مع سيدة ، والقي مثل الفرنسيين الآخرين بعض الطرائف باللهجة المحلية فجرت الضحك بين الجميع فاستمال قلب المرأة المخدوع بالجندي التركي الذي عمرت جيوبه بالذهب وفي مثل هذه العادات تحضر العائلات حفل الزفاف هذا » (٢٠) .

وعندما تعرض بوركهارت لذلك المثل الشعبي الذي تقول كلماته :

« قحبه مستوره ولا حره مبرجه » ، فانه ربط شرحه بالعادات والتقاليد في عصره على النحو الآتي :

« مستورة » بمعنى « مغطى مجشمة » ، « محتشم » وتطلق على الشخص المحافظ على مظهره ، « مبرجه » : هي المرأة التي تعودت على رفع جانب من خمارها لكي يرى الناس وجهها أو مجوهراتها اللطيفة ، والمرأة التي تمد ساقها للكشف عن رسخ كعبها ، وبشكل عام تطلق على تلك التي تسلك سلوكا غير مهذب كما لو كانت تعرض نفسها . « قحبه » مصطلح جنسي يطلق على كل أنواع العاهرات والمومسات .



الحياة البدوية في الصحراء المصرية كما رآها بوركهارت

أهتماماته بدراسة العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية في مصر والسودان :

في سبتمبر سنة ١٨٠٢ وصل بوركهارت الى القاهرة ، وقام في هذه الأثناء برحلة استكشاف قصيرة الى صعيد مصر وقدر له بعدها أن لا يرى القاهرة ثانية .

قبل مرور ثلاث سنوات في المرحلة الأولى من هذه الرحلة انطلق من اسنا صعودا الى نهر النيل ، ولو حظ أن بوركهارت قد أقام علاقات وطيدة مع المصريين من خلال رحلاته وتجولاته المتعددة .

ومما هو جدير بالذكر أنه قد لوحظ أن هناك دعوة وجهت اليه من السيد (كران مطر) أحد رجال الطرق الصوفية في مصر لحضور جلساتهم التي كانت تبدأ منذ منتصف الليل وتمتد حتى الساعات الأولى للصباح وقد كتب في هذه الدعوة العبارات الآتية :

« بسم الله الرحمن الرحيم » غدا تفضل شيخ ابراهيم بعد نصف الليل الساعة الثالثة عند الفقير كران مطر حتى مع العرشى ٠٠٠ عرشى وكران مطر الفكمناك نصير سيانك الشريك لست فريد نعمل جنيك (الفقير كران مطر)

بسم الله الرحمن الرحيم
غدا تفضل شيخ ابراهيم
بعد نصف الليل الساعة الثالثة
عند الفقير كران مطر حتى
مع العرشى عرشى وكران مطر الفكمناك
نصير سيانك الشريك لست فريد نعمل جنيك

الفقير كران مطر



دعوة موجهة للرحلة بوركهارت لزيارة إحدى الطرق الصوفية بمصر .

غرام بالفضاء وان الحان النوبيين عذبة
شجية (٢٤) .

وعند زيارته لمنطقة بحر الغزال بالسودان
استرق السمع الى الحان وغناء القبائل هناك من
العرب الزنوج .

قال بوركهات : « ولعل غناء العرب الزنوج
مأخوذ عن بدو البشارية ، فان أغاني البشارية
القومية أقرب الى أغانيهم من أغاني المصريين . أما
العبايدة فقد استعاروا أغانيهم كلها من البشارية ،
وهم يغنون بصعيد مصر هذه الأغاني نفسها ،
وقد سمعتها كذلك في شندي من تجار سنار
يتغنون بها وهم يحتسون البوطة .

على أن هناك ضربا من الغناء تشترك فيه هذه
الشعوب جميعها ألا وهو « الحداء » غناء يسوقون
به الأبل في مسيرها ليلا على الأخص . والحدا
أحب ضروب الغناء الى البدو في الصحارى العربية
وقد سمعته على ضاف الفرات كما سمعته على
ضفاف العظيرة » (٢٥) ولم يفت بوركهات أن
يلاحظ على أهل شندي بالسودان مقدار شغفهم
بالموسيقى الشعبية وآلاتها الموسيقية على الرغم
من ندرة هذه الآلات هناك ، وقد ارتبط ذلك
بعاداتهم وتقاليدهم فقال : « . . . وأهل شندي
على ولعهم بالغناء لم يؤتوا من العسلم بالآلات
الموسيقية الا قليلا فلم أر عندهم من الآلات غير
« الطمبورة » وغير ضرب من المزمار مصنوع من
ساق الذرة الأجوف ينبعث منه صوت حزين
كثيب ، هذا بالإضافة الى « النقارة » ويخيل الى
أن هذه النقارة لازمة من لوازم الامارة في
السودان طولا وعرضا ، فهم اذا أرادوا وصف
رجل من ذوى السلطان قالوا ان النقارة تقرر
أمام بيته ، وفي شندي كانت تدق النقارات أمام
بيت الملك كل عصر بانتظام » (٢٦) .

(أنظر رسمه آلة الطمبور شكل

وكان بوركهات الى جانب دراسته للنغم
الموسيقى يدرس الكلمة العربية ، ويكتب في
مذكراته بعض هذه الكلمات باللغة الانجليزية
وكذلك نطقها ، لكي يحتفظ لها بطابعها العربي
الخاص في السمع الأوربي لمن يريد أن ينطقها
بنطقها الصحيح من هؤلاء الأوربيين .

وحينما وصل دنقلة اجتاز في المرحلة الثانية
الصحراء النوبية برفقه احدى القوافل ، وفي
بداية شهر مارس سنة ١٨١٤ بعد رحلة مضية
عبر بربر وشندي وصل الى سواكن على شاطئ
البحر الأحمر ، وصب اهتمامه بالدرجة الأولى
على دراسته للمراكز التجارية الرئيسية وطرق
القوافل ، وزار المعابد المصرية القديمة ودرس
عادات وتقاليد النوبيين وقبائل البدو المنتشرة
هناك .

ويقول بوركهات عن عادات الزواج في بربر :
« لن تجد رجلا من أحرارهم يتزوج بجارية من
الحبش كانت ، الا من قبيلته أو قبيلة مجاورة
لهم ، وهم لا يرضوا بغير عربية من قبيلتهم
أو جارتهم ، ويؤدى الزوج لحميه صداقا عن ابنته
جريا على عادة المسلمين وهو هنا أعلى مما يؤدى
في سائر الاقطار التي يسكنها العرب ، وقد يصل
صداق ابنة الملك الى ثلاثمائة ريال أو أربعمائة
يحفظها الأب مهرا للعروس ، وقل منهم من يتخذ
أكثر من امرأة .

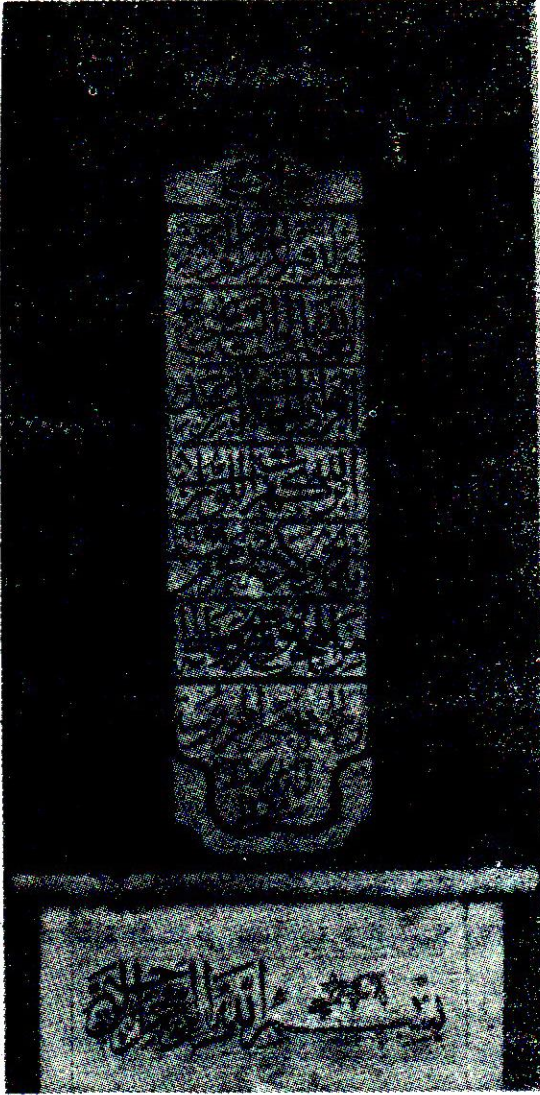
ومن عاداتهم عند الموت أن يذبحوا شاة ، فاذا
كانت أسرة الميت فى سعة فبقرة أو جملا (٢٣) .

جمعه للأغاني والموسيقى الشعبية :

قام بوركهات بجمع بعض الأغاني والموسيقى
الشعبية فى بعض البلاد التي زارها ووصل
أهتمامه بجمع الموسيقى الشعبية الى حد كتابة
نوتات موسيقية لتلك الأغاني والموسيقى الشعبية
فقلما بعض فى تدوينه لأغنية ساقى الماء وكذلك
رسم بعض الآلات الموسيقية فى أشكال تخطيطية
للتوضيح .

قال بوركهات أثناء رحلته فى بلاد النوبة :
« لم أر من الآلات الموسيقية فى النوبة سوى
ضرب من (الطمبورة) المصرية ذات أوتار خمسة
وغطاء من جلد الغزال » .

كما لاحظ بوركهات أن للفتيات النوبيات



شاهد قبر بوركهارت في مدافن باب النصر بالقاهرة .

الذات العربى ، مثل كتاب «الخطط للمقريزى» الذى يتناول وصف مصر وتاريخها ، والذى وجد فيه كمية كبيرة من المعلومات المفيدة عن المستوطنات والواحات فى صعيد مصر والنوبة والسودان ، وقام بتكملة المعلومات من النصوص العربية بما كان يجده فى كتب الرحالة الأوربيين ، خاصة فيما يتعلق بوادى النيل والمناطق الأخرى الواقعة الى الغرب منه .

وفاته :

لم يقدر لبوركهارت أن ينفذ خطته لاجتياز الصحراء الأفريقية من النيل حتى بلاد النيجر ،

اكتشافاته الأثرية والمخطوطات التى قام بجمعها :

فى طريق عوده بوركهارت من صعيد وادى النيل الى أسوان شاعت الصدف أن يقوم بأهم اكتشاف له . ففى منطقة أبى سنبل التى كانت وقت ذاك مدفونة تحت تلال من الرمل زار معبدا صغيرا يعرف اليوم باسم (معبد نفرتيتى) وقد اكتشف أربعة تماثيل هائلة محفورة فى الصخر ، على بعد مائتى ياردة تقريبا من المعبد .

ويعد هذا الاكتشاف الأثرى الهام وثبة هامة فى تاريخ علم المصريات والآثار المصرية فى العهد الحديث .

مكث بوركهارت فى القاهرة وأمضى وقته فى دراسة الآثار المصرية والأهرامات الثلاثة الموجودة بالجيزة .

وجدير بالذكر أن بوركهارت كان صديقا للجبرتي وقد كتب الجبرتي عن بوركهارت « فى حوادث شهر ذى الحجة سنة ١٢٣١ هـ » ولما سمعت بالصورة المذكورة ذهبت بصحبة ولدنا الشيخ مصطفى باكير المعروف بالساعاتى وسيدى ابراهيم المهدي الانجليزى (بوركهارت) الى بيت القنصل يدرب البرابرة بالقرب من كوم الشيخ سلامة جهة الأزبكية وشهدت ذلك « (٢٧) » .

أما عن المخطوطات العربية التى جمعها الرحالة السويسرى بوركهارت ، فقد جمع مجموعة قيمة عن تلك المخطوطات العربية ، مثل مخطوطات « أبو هاشم السجستانى » القديمة الفريدة من نوعها « كتاب المعمرين » ومخطوطة « السيرة الشعبية لعنترة بن شداد » ومخطوطة « الجهاد المقدس » وكتاب « ديوان الحماسة » للشاعر العربى أبى تمام « (٢٨) » .

وقد وهب بوركهارت مجموعة كبيرة من المخطوطات العربية التى كان قد جمعها وبلغت حوالى ٣٠٠ مخطوط عربى الى مكتبة جامعة كمبريدج .

وقد كرس نفسه على وجه الخصوص لدراسة التاريخ والطوبوغرافيا ، والجغرافيا فى كتب

وهو الأجنبي عنها شغفا وحبا بتراثها وأصالتها العريقة !

ها هو بوركهارت الشاب السويسرى الذى قال أحدهم عنه ذات يوم « لو كنت ممن يتجولون فى ريف مقاطعة كمبردج فى صيف عام ١٨٠٨ لاسترعى انتباهك شاب وسيم قد أطلق لحيته السوداء وهو يسير على قدميه عارى الرأس لمسافات طويلة وبخاصة فى الأيام صاحبة التى تشرق شمسها وترتفع درجة حرارتها ، فإذا ما انهكه الجوع أخرج من مخلاة صغيرة يحملها قليلا من الخبز والحضر يسكن به صراخ بطنه ، وربما استبد به التعب فقام فى ظل شجرة أو على ضفة نهر ٠٠٠ أنه (جون لويس بوركهارت) ، يدرب نفسه على تحمل المشاق قبل أن يبدأ المغامرة التى سعى إليها » (٣١) .

ان رحلات الرحالة السويسرى (بوركهارت) فى مختلف البلاد العربية والإسلامية على الرغم من قصرها الزمنى ، والتى بلغت نحو ثلاثة وثلاثين عاما فقط الا أنها كانت غزيرة الانتاج ، ومن ثم أصبحت مرجعا هاما لمن يريد أن يرجع إليها فى أى زمان وفى أى مكان ٠٠ ٠٠ !

فقبل انطلاق القافلة التى كان يود أن يلحق بها بفترة وجيزة ، قيل أنه « حلت أن أصيب بتسمم من أكلة سمك ، ووقع فريسة لنوبة اسهال شديدة أدت الى وفاته (٢٩) وهناك من قال عن سبب وفاته « بسبب الطليعة القاسية التى عايشها فى الحجاز ودفع الثمن غاليا من حياته فلم يبرأ من الحمى والزحار وسوء المياه » (٣٠) ففاضت روحه بعد معاناة المرض فى ١٥ أكتوبر عام ١٨١٧ ودفن جثمانه فى مقبرة بباب النصر بالقاهرة حسب التقاليد الإسلامية ، أما شاهد قبره الذى اعتلاه فى عام ١٨١٧ فكان يحمل الكتابات التالية :

« هو الصمد ٠٠٠ هذا قبر المرحوم الى رحمة الله تعالى الشيخ حاج ابراهيم المهدي بن عبد الله بوركهارت اللوزانى » (أنظر صورة رقم ١١) .

لقد قام بوركهارت برحلته عبر بلاد الشرق وكانت من أعجب الرحلات فى التاريخ حقا ، ووجه العجب أنه جمع معلومات هائلة على الرغم من بساطة الأدوات التى كان يستخدمها لكنه كان يعوضه عن ذلك قوة الإرادة والعزيمة ، من أجل تحقيق هدف علمي ، داخل بلاد ذاب هو فيها ،

(١) أنيس منصور - « أعجب الرحلات فى التاريخ » ص ٤٢٠ - المكتب المصرى الحديث .

(م) المرجع السابق - ص ٤١٢ .

(٢) المرجع السابق - ٢١٨ .

(٣) بياتريس ماير - « سيرة حياة يوهان لودفيج » - ص ١٠ - ترجمة شاهين - نمر المجلس الفنى السويسرى بروهلتيستيا - زيورخ - بدون تاريخ .

(٤) أ- جالوسر - « يوهان لودفيج بوركهارت وآثاره العلمية » - ص ٣ - المجلس الفنى السويسرى - زيورخ .

(٥) أنيس منصور - « أعجب الرحلات فى التاريخ » ص ٤١٧ .

(٦) المرجع السابق - ص ٤١٨ .

(٧) جون لويس بوركهارت - « رحلات بوركهارت فى بلاد النوبة والسودان » - ص ١٢٦ - ترجمة فؤاد اندراوس - مطبعة المعرفة ١٩٥٩ .

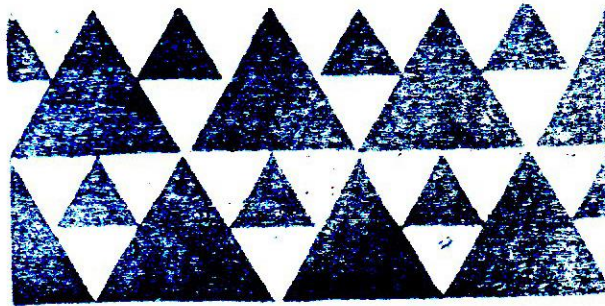
(٨) المرجع السابق - ص ١٢٧ .

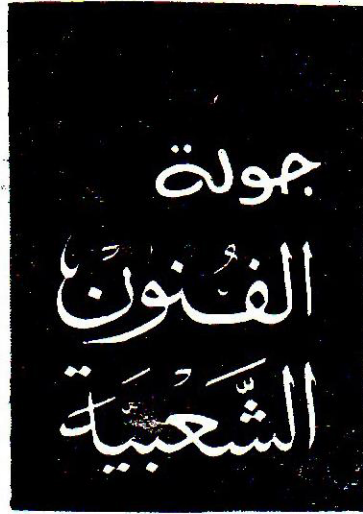
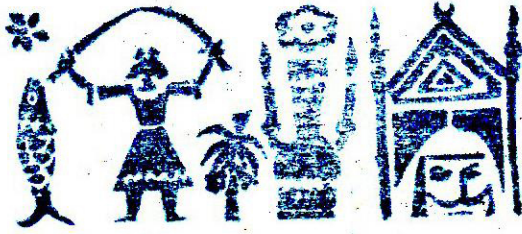
(٩) المرجع السابق - ص ٢٠٧ .

(١٠) المرجع السابق - ص ١٧٩ .

(١١) المرجع السابق - ص ١٣٥ .

- (١٢) المرجع السابق - ص ١٣٦ .
- (١٣) المرجع السابق - ص ٢٧٠ .
- (١٤) المرجع السابق - ص ٢٦٢ .
- (١٥) المرجع السابق - ص ٢٦٢ .
- (١٦) جون لويس بوركهارت - « العادات والتقاليد المصرية من الأمثال الشعبية في عصر محمد علي » - ص ١١ - ترجمة : د. ابراهيم أحمد شعلان - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٩ .
- (١٧) المرجع السابق - ص ١١ .
- (١٨) المرجع السابق - ص ١٢ .
- (١٩) المرجع السابق - ص ١١٦ .
- (٢٠) المرجع السابق - ص ١٢١ .
- (٢١) المرجع السابق - ص ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٠ ومن المؤكد ان هذا النموذج من الناس يقصد به غوازي العجر والنور والحلب ، حيث كانت تنفث هذه العادات الرذيلة بينهم منذ زمن بعيد .
- (٢٢) ١ . جالوسر - مرجع سابق - ص ٤ .
- (٢٣) جون لويس بوركهارت - « رحلات بوركهارت في بلاد النوبة والسودان » - ص ١٣٦ .
- (٢٤) المرجع السابق - ص ١٤٧ .
- (٢٥) المرجع السابق - ص ٢٧٥ .
- (٢٦) المرجع السابق - ص ٢٧٦ .
- (٢٧) عبد الرحمن الجبرتي « عجائب الآثار » - ص ٥٧٢ ج ٣ - دار الجيل بيروت بدون تاريخ .
- (٢٨) يان بولينى - يوريوهان لودفيج بوركهارت - « الرحالة المستعرب » - ص ٥ - مقالة بكتاب سيرة حياته .
- (٢٩) بياتريس ماير - « سيرة حياة بوركهارت » - ص ١٧ .
- (٣٠) محمد محمود الصياد - مقدمة لكتاب « رحلات بوركهارت الى (بلاد النوبة) ، والسودان » - ص ٢٨ .
- (٣١) محمد محمود الصياد - المرجع السابق - ص ١٧ .





المؤتمر القومى الأول الأطلس الفولكلور المصرى

عبد العزيز رفعت

فى ظل لقاء يتسم بطابع ادراكى لاهمية ماثوراتنا الشعبية ، وضرورة الاتجاه اليها جميعا وتوثيقا وحفظا ودراسة ، بوصفها الشطر الانتقائى من موروثنا الثقافى الأكثر تداولاً وانتشاراً وعرضة للتغير عن نظيره المدون . وتحت رعاية السيد الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ، والسيد الأستاذ الدكتور / أحمد أحمد جويلى محافظ الاسماعيلية ، والسيد الأستاذ / حسين مهران رئيس مجلس ادارة الهيئة العامة لقصور الثقافة ، انعقد بمدينة الاسماعيلية ، فى الفترة من ١٤ : ١٦ سبتمبر ١٩٩١ ، المؤتمر القومى الاول لأطلس الفولكلور المصرى ، برئاسة السيد الأستاذ الدكتور / محمد محمود الجوهري نائب رئيس جامعة القاهرة للدراسات والبحوث ، ورئيس الهيئة الاستشارية لمشروع الأطلس المزمع انجازه ، والذي سوف يقوى ببداية العمل الحقيقى فيه الاتجاه نحو المسح الميدانى الجماعى ، الشامل والمنظم ، لعناصر الماثور الشعبى ، ونحو التخطيط الدراسى ، القويم والمتكامل ، الذى يروم تحقيق مهام البحث العلمى ، وتفعيل معطياته .

العناصر ، وتحويلها الى رموز ، وتثبيتها على خريطة جغرافية لمحافظة أو لدولة أو حتى لقارة بأكملها . ومع ذلك فالأطلس الفولكلورى ليست عملية خاتمة ، وإنما هى عملية مستمرة ، تتيح الفرصة

والأطلس الفولكلورى ، بصفة عامة ، وسيلة من أهم وسائل الايضاح الحديثة التى تضع يد الباحث بأكمل صورة ممكنة على التوزيع المكاني لعناصر الماثور الشعبى . حيث يتم جمع هذه

الكاملة لعمليات التحليل التاريخي الدقيق لتفسير عوامل التشابه والاختلاف بين العناصر الماثورة والتراثية ، ومن ثم الكشف مستقبلا عن حجم التغير في عناصر الماثورات الشعبية واتجاهه ، بما يضمن السير في الاتجاه الصحيح للنمو بالثقافة ، والمحافظة - في نفس الوقت - على معايير الامتياز القائمة فيها .

هكذا ترصد الأطالس الفولكلورية عناصر الماثورات الشعبية ، وتتضمن امكانية الاستفادة منها . وعلى هذا النحو ، فإن انجاز أطلس للفولكلور المصرى مسألة لا تعنى هيئة قصور الثقافة والمعهد العالى للفنون الشعبية وحدهما . وانما هى تعنى ، أو يجب أن تعنى ، كافة الهيئات والمؤسسات والجهات المصرية المعنية بقضايا واقعا الاجتماعى بلا استثناء . وقيام الهيئة العامة لقصور الثقافة بتبنى هذا المشروع ، على يد نخبة من خيرة علماء مصر وأبنائها البررة ، هو تصدى لمسئوليتها الوطنية بكل المقاييس ، وهو أيضا ادراك مثالى لطبيعة المهمة التثقيفية التى تضطلع بها . فالعمل الثقافى ليس مجرد وظيفة ، ولا ينبغى أن يكون مجرد وظيفة ، بل مشاركة تعتمد على منابع مشتركة ، وتؤدى بالانسان الى الآخرين ، وأية نظرية حقيقية للاتصال بالآخرين (الجماهير) هى نظرية للجماعة ، بمعنى أنها ليست ارسالا وحسب ، بل هى استقبال واستجابة لهذا الارسل أيضا .

ولما كان سلوك الجماهير ينبعث دائما من ثقافتها ، وعقولها تتشكل عادة من واقع خبرتها الشاملة ، فإن الاتصال بها لن يحرز أية نجاحات مؤكدة وإيجابية مالم يستوعب جيدا عناصر هذه الثقافة ، ومكونات تلك الخبرة ، ولا توجد بعد الوسيلة التى يمكنها أن تهيب ذلك أفضل وأكمل وأدق من الأطلس الفولكلورى ، الذى سوف تكفل له الهيئة - بعناصرها المتغلغلة فى كل بقاع مصر من قرى ومدن ، ونواد ومصانع ، وأحياء راقية وأخرى شعبية - انجازا مثاليا على أكمل وجه . ذلك لأن مشروع الأطلس ، وإن كان لا يتأتى بغير العلم والمهارة الميدانية ، فإنه يتعمق ويزداد دقة بالمعيشة الفعلية للجماهير . ولا أعتقد أن هناك جهازا ثقافيا فى مصر عايش عاملوه جماهير شعبنا

الأصيل بقدر ما عايشها العاملون فى حقل العمل الثقافى والفنى بهذه الهيئة ، التى تستحق بتبنيها لهذا المشروع كل تحية وتقدير .

فى التاسع عشر والعشرين من أكتوبر عام ١٩٨٩ ، انعقدت بمدينة الاسماعيلية ، وبدعوة من الهيئة العامة لقصور الثقافة أيضا ، ندوة علمية تمهيدية تحت عنوان « نحو أطلس فولكلورى مصرى » ، شارك فيها لفيف من علماء مصر وبعض الدول العربية الشقيقة . وقد أوصت هذه الندوة ، واضحة الغرض ، بعدد من التوصيات ، أبرزها :
- التأكيد على ضرورة النظر الى مشروع الأطلس الفولكلورى المصرى فى إطار مشروع متكامل لأطلس فولكلورى عربى ، ودعوة الأقطار العربية الى تبادل الراى والخبرة بما يحقق هذا الطموح .

- النظر الى أهمية العلاقة الخلاقة بين الأطلس الفولكلورى المصرى والأطلس الفولكلورى العربى بأطلس أوروبا والدول المجاورة .

- تشكيل لجنة تحضيرية للمؤتمر الدولى للأطلس الفولكلورى المصرى ، الذى يعقد فى النصف الأول من سبتمبر عام ١٩٩٠ م .

ولأسباب موضوعية تم استبدال المؤتمر الدولى للأطلس بمؤتمر قومى خلال المراحل التمهيدية الأولى للمشروع ، كما حالت دون انعقاد هذا المؤتمر فى موعده المحدد أحداث غزو الكويت بكل تداعياتها المؤسفة . غير أن ذلك لم يمنع دخول مشروع الأطلس المصرى فى مرحلة جديدة . اقتضت هيكلا جديدا ، يتكون من :

- لجنة عليا برئاسة السيد الأستاذ رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة .

- لجنة استشارية برئاسة السيد الأستاذ الدكتور / محمد الجوهري .

- مجموعة لجان فرعية متخصصة .
وقد تابعت هذه اللجان مهام اللجنة التحضيرية السابقة الى جوار مهامها التى تطلبها المرحلة الجديدة . ولا شك أنه كان لجهودها العلمية والفنية والادارية والتنظيمية ، خلال الفترة التحضيرية وفترة انعقاد المؤتمر ، الفضل فى

التوفيق الذى صاحب المؤتمر من مبتداه الى نهايته ، كما لا شك أيضا فى أنه كان للمناقشات العلمية ، الجادة والرصينة ، لأعضاء المؤتمر الفضل فى المضى بهذا التوفيق الى مدهاء الأقصى .
وإذا كانت هناك سمة بارزة لهذا التوفيق يجدر التنويه بها ، فهي سمته الجماعية الشاملة ، التى تذكرنا على الفور بمنظومة مفاهيمنا الشعبية عن التأزر والتعاضد والتعاون ، اذ تحمل معناها وغايتها وتجردها .

شارك فى المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى أعضاء وفود ست دول عربية شقيقة (الأردن ، البحرين ، السعودية ، الكويت اليمن ، قطر) ، وأعضاء من المنظمة العربية للثقافة والعلوم والتربية ، والشعبة العربية لليونسكو ، وأعضاء من الجامعات المصرية (القاهرة ، الاسكندرية ، عين شمس ، الزقازيق ، بنها) ، وأكاديمية الفنون (المعهد العالى للفنون الشعبية ، مركز دراسات الفنون الشعبية) ، والمركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية .

كما ضم المؤتمر أوراق التعليق والمدخلات العلمية المقدمة من : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مركز الفنون والثقافة الشعبية - تونس ، قسم الفنون الشعبية بوزارة الثقافة - الأردن ، مؤسسة نور الحسين - الأردن ، معهد الآثار والانثروبولوجيا بجامعة اليرموك - الأردن ، وزارة الثقافة - اليمن ، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية - مصر) .

وقد افتتح المؤتمر أعماله بجلطة اجرائية فى تمام الساعة السادسة والنصف من مساء السبت ١٤/٩/١٩٩١ م ، استهلها الأستاذ الدكتور / محمد الجوهري رئيس المؤتمر بكلمة أوضح فيها ماهية الأطلس الفولكلورى ومردوده العلمى مصرى وعربيا وعالميا ، وكذلك الاعتبارات الأساسية التى جرى على أساسها اعداد الورقة العلمية المطروحة للمناقشة على السادة أعضاء المؤتمر . ثم كلمة الأستاذ / حسين مهران رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ورئيس اللجنة العليا لمشروع الأطلس ، وقد أعرب فيها عن امتنانه وتقديره لكل من ساهم فى انعقاد هذا المؤتمر ، وأكد على ضرورة العمل الجاد والتأصر الخلاق لانجاز هذا المشروع .

الذى توليه الهيئة كامل عنايتها ، وتحله المقام الأسمى بين مشروعاتها الثقافية الكبرى . بعد ذلك ألقى الأستاذ الدكتور / أحمد الجوبلى محافظ الاسماعيلية كلمة أشاد فيها بمشروع الأطلس الفولكلورى ، مؤكدا على ضرورته فى التخطيط لبرامج التنمية المحلية ، بوصفها الأساس الموضوعى للتنمية الوطنية الشاملة . ثم اختتم السيد الأستاذ / حسين مهران هذه الجلسة بكلمة السيد الأستاذ / وزير الثقافة ، التى رحب فيها بأعضاء المؤتمر من علماء مصر والدول العربية الشقيقة ، وتمنى لهم كل التوفيق فى مؤتمرهم العلمى الرامى الى تثمين ما تم انجازه ، وترشيد الخطوات التالية بصدد انجاز هذا المشروع الوطنى القومى الجليل .

وفى تمام الساعة الثامنة من مساء نفس اليوم بدأت أولى جلسات المؤتمر لمناقشة المحور الأول من الورقة العلمية الأساسية « أطلس الفولكلور والتوزيع السكانى لمصر » برئاسة الأستاذة الدكتورة / علياء شكرى عميد المعهد العالى للفنون الشعبية ، ومقرر عام المؤتمر .

وفى صباح يوم الأحد عقدت الجلسة الثانية فى العاشرة تماما لمناقشة المحور الثانى من الورقة العلمية الأساسية « أطلس الفولكلور وطرق وأساليب وأدوات جمع التراث المصرى » برئاسة الأستاذ الدكتور / حسن الخولى عضو الهيئة الاستشارية للأطلس .

وفى مساء اليوم نفسه عقدت الجلسة الثالثة فى تمام الساعة السادسة لمناقشة المحور الثالث من الورقة العلمية « اختيار المناطق ووضع الخريطة الأساسية » برئاسة الأستاذ الدكتور / مجدى عبد الحميد عضو الهيئة الاستشارية للأطلس .

وفى صباح يوم الاثنين عقدت الجلسة الرابعة فى تمام الساعة العاشرة لمناقشة المحور الرابع والآخر من الورقة العلمية « علاقة الأطلس المصرى ومشروع الأطلس العربى بالأطلس العالمى » برئاسة الدكتور / سعد عبد الله الصويان من المملكة العربية السعودية الشقيقة .

وقد استغرقت كل جلسة من جلسات المناقشات العلمية الأربع حوالى الساعتين ، واستعرض رئيس كل جلسة أهم عناصر المحور موضوع الجلسة ،

ودعا الأعضاء ، أصحاب أوراق التعليق والمداخلات العلمية الى عرض أوراقهم . وعلى مدار هذه الجلسات تناول السادة أعضاء المؤتمر الورقة العلمية الأساسية وأوراق التعليق والمداخلات العلمية بالنقاش والحوار العلمى الخلاّق، مشيدين بالجهد العلمى المبذول فى اعدادها .

كما حيا المؤتمر موقف الدولة من مشروع أطلس الفولكلور المصرى ، ودعم وزارة الثقافة له، واعتماده ضمن المشروعات الاستثمارية للهيئة العامة لقصور الثقافة التى وجه لها المؤتمر التحية على عنايتها بمثل هذا المشروع العلمى والثقافى الكبير .

ووجه المؤتمر التحية للهيئة الاستشارية للأطلس الفولكلورى المصرى ولجانه العلمية المتخصصة وأمانته الدائمة على الجهد العلمى والفنى المبذول طوال العامين الماضيين ، والذي يعد رصيда للخبرة العربية فى هذا الحقل .

وقد كان لمشاركة وفود الدول العربية الشقيقة من المتخصصين فى التراث الشعبى دورا بارزا فى اثراء أعمال المؤتمر ، سعيا الى الوصول لرؤية عربية موحدة تجاه قضية أطلس الفولكلور العربى فى مختلف الاقطار . كما أدت مشاركة عديد من الأقسام المتخصصة بالجامعات المصرية والمراكز العلمية الى تعميق الروح العلمى ومضاعفة ثراء المؤتمر .

وفى تمام الساعة الثالثة من بعد ظهر اليوم نفسه (الاثنين ١٦/٩/١٩٩١) اجتمعت لجنة التوصيات المشكلة من :

١٠ د . حسن الخولى (مصر) ، ١٠ د . خليل الزوادى (البحرين) ، ١٠ د . ستنأى الشامى (الأردن) ، ١٠ صفوت كمال (مصر) ، ١٠ د . صلاح الراوى (مصر) ، ١٠ د . مجدى عبد الحميد (مصر) ، ١٠ د . محمد عبده محجوب (مصر) ، ١٠ محمد على الخرس (الكويت) ، ١٠ محمد اليمان (السعودية) ، ١٠ د . محمود ذهنى (مصر) ، ١٠ هشام على بن على (اليمن) .

واستعرضت اللجنة مجموعة التوصيات التى طرحت خلال جلسات المؤتمر ، وانتهت الى التوصيات التالية :

أولا : الاستمرار فى مشروع أطلس الفولكلور المصرى ، بوصفه ركيزة أساسية للجهود العربية فى هذا المجال ، ومشروعا رائدا . ويهيب المؤتمر بالسيد الأستاذ / وزير الثقافة مواصلة دعمه لهذا المشروع .

ثانيا : دعوة المؤسسات والمنظمات الدولية المعنية بشئون الثقافة والعلوم الى دعم ومؤازرة مشروع أطلس الفولكلور المصرى وكل الجهود المبذولة لجمع التراث الشعبى وحمايته ، بوصفه ميدانا ثقافيا للبشرية جمعاء .

ثالثا : دعوة الجامعة العربية - من خلال مؤسساتها الثقافية والعلمية المتخصصة - الى دعم مشروع الأطلس الفولكلورى ، والاهتمام بدراسة التراث الشعبى فى الاقطار العربية تمهيدا لانشاء أطلس عربى ، واتخاذ التدابير التى تتيح الاهتمام بمؤسسات جمع ودراسة التراث الشعبى فى هذه الاقطار .

رابعا : الدعوة الى بحث فكرة انشاء مركز عربى موحد لجمع ودراسة التراث الشعبى العربى، وهو المركز الذى سبق أن تمت الدعوة اليه فى أوائل السبعينيات .

خامسا : دعوة مؤسسات التراث الشعبى بالوطن العربى لمضاعفة الاهتمام بجمع وتوثيق وتصنيف ودراسة مادة التراث الشعبى العربى ، ومد جسور الاتصال بين هذه المؤسسات .

سادسا : انشاء هيئة مستقلة لمشروع أطلس الفولكلور المصرى تتاح لها الامكانيات المادية والبشرية التى تكفل الاستمرار فى هذا المشروع القومى البالغ الأهمية .

سابعا : ضرورة توحيد دليل الجمع الميدانى لمواد التراث الشعبى وصولا الى دليل عربى موحد يتيح وحدة الرؤية والأدوات .

ثامنا : ضرورة التوسع فى اعداد الكوادر المؤهلة تأهيلا علميا (أكاديميا) للقيام بمهام جمع التراث وتوثيقه وتصنيفه ودراسته .

تاسعا : دعوة الجامعات والمؤسسات العلمية والتعليمية العربية الى الاهتمام بتدريس مواد التراث الشعبى ، وانشاء أقسام متخصصة لدراساتها .

محافظة الاسماعيلية لتكون أولى المحافظات المصرية
التي ينطلق منها العمل الميدانى لجمع ماثوراتنا
الشعبية .

وعلى هامش المؤتمر اقام مركز دراسات الفنون
الشعبية معرضا للثقافة المادية بقاعة المعارض
بنادى الاسماعيلية الاجتماعى .
مقر انعقاد المؤتمر ،
كما اقامت الفنانة سوسن عامر معرضا للوحاتها
المستقاة من الفن الشعبى ، وقدمت فرقة
الاسماعيلية للآلات الشعبية (السمسمة) عرضا ،
نأمل أن يقترب فى المستقبل من روح العروض
الشعبية ، ويتخلى عن الكلاسيكية التى بدا بها .

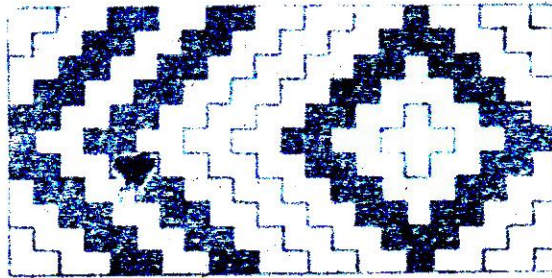
وبعد ، فليس ثمة غير أن نوجه عظيم الشكر
والتقدير لكل من ساهم ، بالجهد والكلمة
والحضور ، فى انجاح هذا المؤتمر .

والله ولى التوفيق .

عاشرا : العمل على تحقيق التكثيف الاعلامى
الملائم لمشروع الأطلس الفولكلورى ، على النحو
الذى يتيح له حشد الراى العام بما يدعاه
جماهريا .

حادى عشر : ضرورة عقد مؤتمر قومى كل
سنتين للتشاور وتبادل الراى العلمى والفنى فى
مراحل المشروع المتتابعة ، وعقد حلقات نقاش
كلما دعت الحاجة .

هذا وقد عقدت جلسة ختامية ، فى تمام
السابعة من مساء نفس اليوم ، أعلنت فيها هذه
التوصيات ، ووزعت على الأعضاء . كما أعان
فيها اختيار السيد الأستاذ الدكتور / أحمد أحمد
جويل ، محافظ الاسماعيلية ، عضوا بالهيئة
الاستشارية للأطلس الفولكلورى المصرى تقديرا
لعلمه وعرفانا بفضلله ، كما وقع الاختيار على



رؤية الأزياء القرن ١٩ في مصر

إبراهيم حلى



لأن الفنان التشكيلي يصور بعقله لا بيده ، كما قال الفنان المصور (مايكل انجلو) ، فقد جاءت لوحات معرض الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) الذى أقيم بدار الأوبرا خلال النصف الأخير من شهر يوليو ١٩٩٠ تحمل رؤية خاصة ، على الرغم من تناولها بالتعبير والتصوير أزياء القرن التاسع عشر فى مصر .

فلم تنقل ريشة الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى لوحاته ما سلف من ملامح الأزياء وقتها وحسب ، بل وضعت على كل لوحة بصمة ذاتية خاصة بالفنان ، الى جوار بصمات وسمات القرن الذى كان !!

فى البداية ، ومع أولى خطواتى داخل القاعتين اللتين خصصتا لتلك اللوحات العديدة للفنان سألته : « انت على مشارف القرن الواحد والعشرين لماذا اهتمامك بأزياء مر عليها قرابة قرنين من الزمان ؟ » ، فدفع الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) الى باحدى أوراق المعرض المخصصة للزوار وأشار الى فقرة جاء فيها : « من دراستنا للأزياء فأننا نجد أن هناك عصورا تركت لنا الكثير من هذا الإبداع ، ونظرا لأن ظهور الروايات التاريخية يحتاج الى خلق جو من الواقعية ، فإن ذلك لا يتأتى الا بدراسة تاريخية لتطور الأزياء » .

اذا فاهتمام الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) بهذه الأزياء يرجع الى أنه عمل مصمما للملابس فى العديد من المسرحيات التى تناولت حقبا تاريخية ، هذا الى جوار عمله الاصلى والاساسى كمهندس ديكور متخصص وبالذات فى المسرح .

الدكتور « ثروت عكاشة » ، ولوحات الفنان الفرنسى « جان ليون جيروم » الذى صاحب الحملة الفرنسية ، ولوحات الفنان الانجليزى « جون فردريك لويس » ، ودراسات رائد الأزياء الشعبية المصرية الأستاذ (سعد الخادم) ، التى لا تنسى أبدا ، مثل كتابيه اللذان يحملان نفس الاسم ، « الأزياء الشعبية » .

وشئ طبيعى أن يرجع الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) الى رسومات تلك الحقبة التاريخية التى تناولت الأزياء ، سواء أكان هذا التناول بالرصد فقط أو بالدراسة والتحليل ، مثل مجموعة كتب « وصف مصر » التى وضعها علماء الفرنسية أيام (نابليون بونابرت) ، وكتابى « مصر فى عيون الغرباء » للأستاذ



زى فلاح من الصعيد رسمه علماء الحملة الفرنسية



زى موسر من الأقناب رسمه ادوارد ولیم لین فى كتابه
(المصريون المحدثون)



الفوازي او العوالم رسم الفنان الانجليزى ديفيد روبرتس



زى الطلبة اللقمة رسمه ادوارد ولیم لین

لوحات المعرض :

اهتم الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) بإبراز ملابس شرائح عديدة من المجتمع المصرى ، من الأغنياء ومن الفقراء ، من عليّة المجتمع ومن متواضعيه ، موضحا الفروق الاجتماعية ومدى تأثيرها على الزى نفسه ، ومكوناته ، ومدى انعكاس ذلك على التركيبة النفسية للشخصية ذاتها ، ولأجل ذلك يمكن الوقوف عند كل زى بشئ من التمثل والتأني .

زى الوالى : [صورة رقم ١]

هذا الزى حدده الفنان بعدة عناصر متكاملة ، وهى جلباب يرتقى اللون وحياسة خضراء يغطيها قفطان أزرق طويل يصل الى القدمين ، فى حين ارتدى الوالى عمامة خضراء وأمسك بمسبحة فى يده اليسرى وعصا رفيعة فى يده اليمنى ، وانتعل بحذاء أو مركوب أخضر اللون .

ونلاحظ على توزيع الألوان فى لوحة الوالى أنه جاء متناسقا ومنتظما ، فنرى اللون الأخضر على الرغم من قلته - إذ أن قفطان الوالى يحتل أكبر مساحة فى اللوحة بلونه الأزرق - إلا أنه احتفظ للتوزيع اللونى بالتوازن استاتيكي فى مراكز ثقل اللوحة ، فهو مركز فى العمامة فوق الرأس والمركوب عند القدمين وفى حزام الوسط ، فضلا عن المسبحة . ولأن ألوان العمائم فى الزمن الغابر كانت تفيد فى التمييز بين طبقات الشعب - كما يقول الأستاذ سعد الخادم فى كتابه الأزياء الشعبية ص ٢٣ - فقد كان المسلمون يتخذون العمائم البيضاء أو الحمراء ، والأشراف من آل البيت النبوى العمائم الخضراء .

وحينما صور الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) زى الوالى بعمامته الخضراء نخال أنه قصد الى إبراز الوالى كأحد سلالات آل بيت النبى بعمامته الخضراء ، وبالمسبحة فى اليد بذات اللون ، كاشفا عن طريقة استجلاب محبة الرعية فى مصر فى ذلك العصر .

زى القاضى : [صورة رقم ٢]

أبرز الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) زى

القاضى فى القرن التاسع عشر فى مصر فى هيئة تتسم بالوقار والثراء . . . !

فالقاضى يرتدى جلبابا أبيض ، وهذا الجلباب تتوزع فيه عدة دوائر بنفسجية اللون ، فى حين برزت عدة ظلال للكسرات والثنيات فى الثوب من نفس اللون البنفسجى ، فضلا عن حزام من القماش البنى العريض يتمنطقه القاضى فى وسطه .

ويلفت الانتباه الى زى القاضى تلك الجبة الخضراء اللون ، والتي لها بطانة داخلية بنية اللون ، أبرزها الفنان للرأى من خلال فتحتى الكمين الكبيرتين ، اللتين تنسدلان بطريقة ملحوظة ، تبين مدى رغد العيش الذى يزرع فيه صاحب الزى . . . !

ولنا ملحوظة على زى القاضى الذى رسمه الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) نوجزها فيما يلى :

زى القاضى هذا مرسوم من لوحة للفنان (لويجى ماير) ، الفنان الانجليزى الذى زار مصر وفلسطين خلال الفترة ١٨٠١ و ١٨١٠ ميلادية . وهذه اللوحة موجودة فى أواخر الجزء الثانى من كتاب « مصر فى عيون الغرباء » ، الذى نشره الأستاذ الدكتور (ثروت عكاشة) ، تحت عنوان (أحد البكوات المصريين) ، فهل حدث خلط - عند فناننا - بين شخصية القاضى وبكوات العصر المملوكى ؟

لو عدنا الى ما كتبه الرائد المصرى الأول فى دراسة الأزياء الشعبية ، وهو الأستاذ (سعد الخادم) ، فسنجد فى ص ١٤ من كتاب (الأزياء الشعبية) التى أصدرته المكتبة الثقافية تحت رقم ٤٩ ، يقول عن زى القضاة : « . . . فالقضاة والعلماء منهم يلبسون العمائم من الشاشات الكبيرة للغاية ، ثم منهم من يرسل بين كتفيه ذؤابة تلمق قربوس سرجه اذا ركل ، ومنهم من يجعل عوض الذؤابة الطيلسان الفاتق ، ويلبس فوقه دلقا متسع الاكمام طويلها مفتوحا فوق كتفيه بغير تفريج سابلا على قدميه ، ويتميز قضاة القضاء الشافعى والحنفى بلبس طرحة تستر عمامته وتنسدل على ظهره ، وكان قبل ذلك مختصا بالشافعى ، ومن دون هذه منهم تكون عمامته العلف . ويلبس بدل



• المواليم •



• مائة •

المشايع من طبقة الأغنياء يختلف عن زى الشيخ العادى ، ويختلف كذلك عن زى طالب العلم بالأزهر ، وبصفة عامة فإن الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) يؤكد هنا على التفرقة فى الزى وفقا لاختلاف الطبقة الاجتماعية .

وهذا المفهوم نراه واضحا فى كتاب « الملابس المملوكية » الذى ألفه (ل. ١٠٠ ماير) وترجمه الأستاذ (صالح الشيبى) فى ص ٩٠ ، حيث يقول : « ٠٠٠ وبصفة خاصة كانت ملابس طائفة رجال الدين من المسلمين تستند الى الطبقة التى ينتمى اليها صاحبها فى الهيئة الاجتماعية ، أو المركز الذى يشغله فى خدمة الحكومة . » [انظر الى شكل رقم (١) لبيان زى موسر] .

ويلاحظ على ابداع الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فروق واضحة ، فطالب العلم بالأزهر ثوبه ينم عن فقر واضح ونخال الجبة كأنها قطعة ثوب من ثياب الفلاحين الزرقاء ، وكل الاختلاف عنها أنها مشقوقة من عند النصف طوليا . . !

أما الشيخ العادى ، فالزى الخاص به أكثر كلفة ألوانه الصفراء والخضراء والبيضاء تنم عن سعة واقتدار مادى ، فى حين أن زى الشيخ الثرى تنم عن سعة وبحبوحة مادية خاصة تلك العبادة البنية اللون الداكنة والتى تغطى ثوبا داخليا أحمر فاتح ، وكأنما أراد الفنان بهذين اللونين المتناقضين أن يحقق المقولة التى تقول : (وبضدها تميز الأشياء) !

وعن زى رجال الدين يقول (ل. ١٠٠ ماير) فى كتابه (الملابس المملوكية) فى ص ٩١ ما نصه : « ٠٠٠ وكان من المؤلف أن يرتدى المشايخ (دلقا) dilg فوق ملابسهم له أكمام متسعة وهو مفتوح فوق الاكتاف بغير فتحة خلفية أى من غير (تفريج) ، وكان هذا الدلق مسترسلا حتى القدمين أى سابلا . » .

ويقول : « وكان رجال الدين من الطبقة الأدنى يضعون فوق رؤوسهم عمامة أكثر أناقة ، ويرتدون بدلا من (الدلق) فرجية مفتوحة أى (مفرجة) من الأمام من أعلا حتى الذيل ، ومزودة بصف من الأزرار . » وجرت العادة أن يرتدى العلماء فى

الدلق فرجية مفرجة من قدامه من أعلاها الى أسفلها مزرة بالأزرار ، وليس فيهم من يلبس الحرير ولا ما غلب فيه الحرير . وإن كان شتاء كان الفوقانى من ملابسهم من الصوف الأبيض المطفى ، ولا يلبسون الملون الا فى بيوتهم ، وربما لبسه بعضهم من الصوف فى الطرقات ، ويلبسون الخفاف الأديم الطائفى بغير مهميز . » .

ويستمر الأستاذ (سعد الخادم) قائلا : « وذكر ابن بطوطه فيما شاهده من أزياء القضاء فى مصر ان قاضى الاسكندرية عماد الدين السكندرى كان يلبس عمامة تخالف غيرها من العمامم المعتاد لبسها اذ ذاك وقال : لم أر فى مشارق الأرض ومغاربها عمامة أعظم منها ، رأيته يوما قاعدا فى صدر محراب ، وقد كادت عمامته أن تملأ المحراب . » .

ونلاحظ على نفس الصورة التى أوردها الأستاذ (سعد الخادم) تحت شكل رقم ١١ ص ٦٣ من كتاب (الأزياء الشعبية) تعليقا قال فيه الأستاذ (سعد الخادم) ما يلى : « منظر لقاضى القضاة بملابسه الرسمية كما كان فى منتصف القرن الماضى ، ويلاحظ أنها تتكون من معطف أو جبة من الجوخ أو الحرير بحافتها فراء يغلب أن يكون من نوع السمور . أما العمامة فنتبين من الرسم مدى ضخامتها واختلاف مظهرها عن الأنواع الأخرى المألوفة فى الوقت الحاضر . » .

إذا فالفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) قد استقى معلوماته من الأستاذ (سعد الخادم) حينما علق على الصورة التى رسمها الفنان الانجليزى (لويجى ماير) والتى عنوانها (أحد البكوات المصريين) على أنها لأحد القضاة أو لقاضى القضاة ، وسواء أكان الموضوع هو زى القاضى أو زى أحد البكوات المصريين ، فاللوحة تعبر عن زى أحد أفراد عليّة المجتمع المصرى فى القرن التاسع عشر تمام التعبير على الرغم من الاختلافات الطفيفة فى كلتا صورتين !

زى الشيوخ : [صور أرقام ٣ ، ٤ ، ٥]

اهتم الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) بإبراز أزياء الشيوخ ورجال الدين وطلاب العلم الأزهرى فى لوحاته الفنية . فهناك زى لأحد

رسنه الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) ،
فهو مجرد جلباب عادى بنى اللون ، له فتحة فى
الصدر تبرز منها فائلة أو قطعة ملابس داخلية ،
وحزام غير عريض من اللون الأخضر ، وعمامة
تبدو من نفس قماش الجلباب .

وأبرز الفنان ما فى زى الطبقة الفقيرة من
اتساع كم الجلباب بدرجة كبيرة ، وفتحتين فى
أسفل جانبي الجلباب يظهر منهما الرداء السفلى
الداخلى بلونه الأبيض . وهذا الزى لا يختلف
كثيرا عن الواقع وقتها [انظر شكل رقم ٣]
زى المكاري السائس : [صورة رقم ٨ ، ٩]

فى معرض الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى)
أكثر من لوحة فنية تظهر المكاري أو السائس فى
العصر المملوكى فى مصر ، وفى إحدى اللوحات
نرى السائس يرتدى صديرى وسروال وحزام
عريض وعمامة غير محكمة الربط ، وفى ثانية
نرى السائس يرتدى (اليلك) ، وهو الصديرى
المعروف فى ذلك العصر ، فى حين تبرز فتحتان
من خلف الصديرى ، ويمسك فى يده بعضا .
ويقول أحمد أمين عن زى السائس فى كتابه
« قاموس العادات والتقاليد » ما نصه : « هو
رجل يلبس صديريا وسروالا فيتحزم على
السروال ، ويمسك بيده عصا طويلة ، وكان
يتقدم عربات الأغنياء » .

ولا يختلف زى السائس عند الفنان الدكتور
(عبد المنعم علوانى) فى كثير عن نظيره فى كتاب
« وصف مصر » ، والذي رسنه الفنان الفرنسى
(كورتيه) فى اللوحة A من لوحات الملابس
والوجوه .

زى الجزار و القصاب : [صورة رقم ١٠]

خفف الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) فى
زى الجزار أو القصاب ، لما تقتضيه من حرية
الحركة لدى الجزار ، حتى لا يعاق عند قيامه
بعمله فى النحر ، وأظهر الحزام العريض الذى
يلف وسطه بالقماش والجلد لتثبيت السكنين .
وطبيعى ان يظهر ذراعه عاريتين تماما .

بينما ارتدى صديرى مقفل بلا اكمام
وسروالا .

الشتاء ملايس من الصوف الأبيض الملطى ، أما
الملابس الملونة فلا تلبس الا فى منازلهم فقط ، أو
بمناسبة السفر ، وكان من المألوف أن يرتدوا
أحذية من نوع (الأخفاف) مصنوعة من الجلد
الطائفى ، بدون مهاميز .

وكما اهتم الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى)
فى معرضه باظهار الطبقات الاجتماعية الفنية اهتم
كذلك بابرار الحرف الشعبية والمهن التى كان
يقوم بها أو يمارسها أغلبية الناس [العاديين
منهم] ، ومن ذلك :

زى الفلاح المصرى : [صورة رقم ٦]

لم يحدد الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى)
فى زى الفلاح المصرى المنطقة التى يمثلها ، أهى
وجه قبلى أم وجه بحرى ، وإن كان الغالب على
صاحب الزى أنه من وجه قبلى .

ونشك أن يكون هذا الزى هو زى العمل فى
الحقل ، فهو شبيه بزى الزيارة أو الفسحة أو
المناسبات الهامة فى حياة أهل الصعيد ، وهذا
واضح من خلال (التلفيحة) التى تغطي الرأس
والرقبة وتتدلى حتى الثلث الثانى من الجلباب
الأخضر الذى يرتديه الفلاح !

وإذا رجعنا الى ما كتب عن ثياب الفلاحين فى
ذلك العصر فسنجد فقرة كاملة تصف ذلك الزى
عند كل من الأستاذ (سعد الخادم) فى كتابه
(الأزياء الشعبية) ص ٣٠ ، كما نجدها أيضا
عند (كلوت بك) فى ص ١٣٧ ج ٢ من كتاب
(لمحة عامة الى مصر) . ترجمة (محمود مسعود)
- طبعة دار الموقف العربى .

يقول (كلوت بك) عن ثياب الفلاحين : « ثياب
الفلاحين فى الدرجة القصوى من البساطة ، إذ
تنحصر فى قميص وسروال من الكتان ، يملوهما
قميص أزرق سابغ يسمونه (العرى) ، يضبطونه
حول الجسم بنطاق من الجلد أو القماش ،
وقلنسوة الفلاح صنف من طربوش أبيض أو
رمادى يعرف باللبدة ، وفى الشتاء يلبسون بدلا
من العرى عباءة صوف واسعة الأكمام تسمى
عندهم بالزعبوط » . [انظر الى شكل رقم ٢]

زى الطبقة الفقيرة : [صورة رقم ٧]

نلمح البساطة فى زى الطبقة الفقيرة الذى

زى العوالم والراقصات : [صورة رقم ١١ ، ١٢]

إذا كان الفنانون المستشرقون قد تعمدوا اظهار العوالم والراقصات فى مصر ، نقلا عن واقع كان قائما وقتها فى القرن التاسع عشر ، أو تزييفا له ، برسمهن عراة الصدور تماما فان الأمر جد مختلف عند الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) ٠٠ ! [انظر شكل رقم ٤ ، ٥ ، ٦]

فقد تكشف العالمة عن مساحة صغيرة من بطنها ولا تكشف الثدي على الإطلاق ٠٠ !

فالعالمة المصرية عند المستشرقين الأوربيين تشير الغرائز ، فى حين عند فناننا الدكتور (عبد المنعم علوانى) هى مجرد (موديل) أو عارضة أزياء فى ديفليه ٠٠ !

وهى عنده أيضا تغطى شعرها ، حتى ولو بمجرد قطعة قماش شفاف ٠٠ !

ولوحات الفنان فى معرضه عديدة ومتنوعة ، وتشهد له بالبراعة والحس المرهف لا شك ، وكان

هذا المعرض فرصة كبيرة لكى يرتاده طلبة الفنون بمختلف اتجاهاتها ، فهو يحقق المتعة الرفيعة للعابر ، كما يثير التأمل للدارس والمهتم ، وكم كان الحزن فى داخلى كبيرا لندرة الرواد ، فهل كان القصور فى وسائل الدعاية والاعلام ؟ أو كان القصور بسبب عدم الاهتمام ؟!

وسواء أكان هذا السبب أو ذاك فى ندرة المرتادين ، فان ذلك لا يقلل أبدا من ابداع فنان له قيمته ، وقبل ن أنصرف وأنا أشد على يد الفنان الدكتور (عبد المنعم علوانى) لمحت بضعة أسطر خطت فى دفتر وضع عند باب الخروج تقول : « الدكتور عبد المنعم علوانى ٠٠ للتهنئة الكبيرة بعمل هام جدا ، لابد أن نرى أنفسنا ، لابد أن نؤرخ لأنفسنا ، ولعاداتنا وتقاليدها ، لابد أن نعرف تاريخنا من كل الوجوه ٠٠ هذه ضرورة من ضرورات التطور ٠٠ مبروك ٠٠ طارق على حسن ، ١٤/٧/١٩٩٠ » .

وانصرفت وقد بعثت فى كلمة رئيس الأوبرا نوعا من الأمل ٠٠ !



فرقة أذربيجان للفنون الشعبية في دار الأوبرا المصرية

منى نجم

على مدى تسعة أيام استضافت دار الأوبرا المصرية فرقة أذربيجان للفنون الشعبية الروسية في الفترة من ٣ إلى ١١ سبتمبر ١٩٩١ . وتأتي زيارة الفرقة الى مصر في إطار جولتها الفنية لكل من هولندا وبلجيكا وألمانيا وأسبانيا وبعض الدول العربية ، مثل سوريا وليبيا والجزائر ولبنان .

وفرقة أذربيجان للفنون الشعبية هي فرقة الدولة الرسمية للرقص والغناء بجمهورية أذربيجان (وهي إحدى جمهوريات الاتحاد السوفيتي) .

في أذربيجان بأسم موجام . وحين نستمع لهذه الموسيقى الشعبية نحس للوهلة الأولى بأن الحانه التي تندفق في أسر وسلاسة ليست غريبة علينا وان ايقاعاتها القوية البارزة ونبراتها الشجية المؤثرة . تكاد تتشابه مع ايقاعاتنا العربية ، التي تتردد في أسماعنا باستمرار . لذلك نتعاشق مع ما نستمع اليه من الفن الشعبي الأذربيجاني وسنحس به ونقبل على سماعه ونتجاوب معه ، رغم أن الفنون الشعبية للشعوب فنون مميزة وان لكل شعب من الشعوب الحانه الخاصة ، التي تعكس طبيعته في موسيقاه الشعبية التي تظهر في الايقاعات وفي الألحان الا انها تتشابه الى حد كبير مع الموسيقى العربية في بعض الجمل اللحنية والايقات .

تأسست الفرقة عام ١٩٥٠ ويتكون أعضاؤها من ٣٦ راقصا وراقصة .

وبدأت الفرقة عروضها بالخارج منذ عام ١٩٥٨ ومنذ ذلك الوقت توالى عروضها في أسبانيا والنرويج وألمانيا وبلجيكا والهند والنمسا ، كما اشتركت في العديد من مهرجانات شعوب آسيا في طشقند ، ويرجع الفضل في هذا الى مؤسسها ومصمم رقصاتها والمدير الفني لها «رامز ميرشيلي» الذي حصل على لقب « فنان الشعب » بالاتحاد السوفيتي .

والموسيقا الأذربيجانية مثلها مثل الموسيقى العربية تعتمد على المقامات الموسيقية التي تتفق تقريبا في بعض الأسماء ، وبعض الأبعاد الموسيقية مع المقامات العربية فنجد من بينها المقامات الأذربيجانية مثل الاست والسيكا والكرد والجهازكاه ، وتعرف المقامات الموسيقية الأذربيجانية

« بيت الريف » ، ورقصة « داعى الغنم » ورقصة « العروس » ، بالاضافة الى مسابقات الشباب ، ورقصة « البنات » ورقصة « الفرسان » ورقصة « الفلاحة وجرتها » .

وفى النهاية قدمت الفرقة رقصة « التحية » وكلها رقصات مستوحاة من البيئة الشعبية فى منطقة أذربيجان وهى معبرة بصدق عن الحياة والمعيشة هناك بإيقاعها السريع وعروضها الفنية الملفتة للنظر والملابس شديدة الابهار وذلك بمصاحبة الغناء الذى يقترب من الغناء التركى الشرقى الأصيل . وهو ما يتواصل مع التراث الموسيقى الشرقى العربى ، كما يتلاقى فى طابعه اللحنى العام مع الثقافة الشعبية للمنطقة العربية .

والموسيقار الأذربيجانى « فيكرت اميروف » قد أستغل بعض المقامات فى عمله الكبير « المقامات السيمفونية » عام ١٩٤٨ الذى يعتمد على استغلال المقامات الموسيقية الأذربيجانية فى عمل سيمفونى .

كما استغل كونشير للبيانو والاكسترا فى الحان عربية تتضمن لحنين للفنان محمد عبد الوهاب .

وخلال زيارة هذه الفرقة لمصر قدمت عدة رقصات فولكلورية بأزياء شعبية تتميز بالعديد من النقشات والأشكال والوحدات الزخرفية المطرزة ذات الألوان الشعبية الزاهية ومن هذه الرقصات رقصة « الطبال » ورقصة « الدفوف » ورقصة « الألعات الريفية » ورقصة « الحصاد » ورقصة « الشجعان والدب » ورقصة

